

REVISTA

Número 32 / Jul-Dez 2023

CRIOULA

Revista Eletrônica dos Alunos de Pós-Graduação
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa DLCV-FFLCH-USP



REVISTA CRIOULA é a publicação eletrônica dos alunos do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - FFLCH/USP.

EQUIPE EDITORIAL

EDITORES

Caio Jade Puosso Cardoso Gouveia Costa, Universidade de São Paulo, Brasil

Carla Tais dos Santos, Universidade de São Paulo, Brasil

Claudiana Gois dos Santos, Universidade de São Paulo, Brasil

Daniela Cristina Magalhães de Jesus, Universidade de São Paulo, Brasil

Fernando Cambauva Breda, Universidade de São Paulo, Brasil

Guilherme Alves Jordão, Universidade de São Paulo, Brasil

Henrique Moura, Universidade de São Paulo, Brasil

Letícia Vital Ferreira, Universidade de São Paulo, Brasil

Lucas Breda Magalhães, Universidade de São Paulo, Brasil

Lucas Miyazaki, Universidade de São Paulo, Brasil

Luiza Helena Damiani Aguilar, Universidade de São Paulo, Brasil

Oluwa Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil

Samira dos Santos Ramos, Universidade de São Paulo, Brasil

Vitória Ellen Oliveira da Cruz, Universidade de São Paulo, Brasil

Viviane Carvalho Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Aparecida de Fátima Bueno, Universidade de São Paulo, Brasil

Fabiana Buitor Carelli, Universidade de São Paulo, Brasil



Maria dos Prazeres Santos Mendes, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Lúcia Dal Farra, Universidade Federal do Sergipe, Brasil

Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Brasil

Rejane Vecchia Rocha e Silva, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosangela Sarteschi, Universidade de São Paulo, Brasil

Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil

Vima Lia de Rossi Martin, Universidade de São Paulo, Brasil

Benjamin Abdala Junior, Universidade de São Paulo, Brasil

Emerson da Cruz Inácio, Universidade de São Paulo, Brasil

Hélder Garmes, Universidade de São Paulo, Brasil

José Carlos Siqueira de Souza, Universidade Federal do Ceará, Brasil

José Nicolau Gregorin Filho, Universidade de São Paulo, Brasil

Mário César Lugarinho, Universidade de São Paulo, Brasil

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Célia da Silva, Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Bianca Maria Santana de Brito, Faculdade Cásper Líbero, Brasil

Celinha Nascimento, Instituto Vladimir Herzog, Brasil

Claudilene Maria da Silva, Universidade da Integração da Luso-Afro-Brasileira, Brasil

Eliany Salvatierra Machado, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Geri Augusto, Brown University, EUA

Giselly Lima de Moraes, Universidade Federal de Alagoas, Brasil

Madalena Monteiro, Instituto Natura — Comunidade de Aprendizagem, Brasil

Acácio Sidinei Almeida Santos, Universidade Federal do ABC, Brasil

André Dias, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Braulino Pereira de Santana, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Brasil
Mário Augusto Medeiros da Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Paul Melo e Castro, University of Leeds, Inglaterra
Sueli da Silva Saraiva, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia
Afro-brasileira, Brasil

COMISSÃO DE REVISÃO

Amanda Gomes do Amaral, Universidade de São Paulo, Brasil
Bruno Horemans Mariano, Universidade de São Paulo, Brasil
Carlos Humberto Filho, Universidade de São Paulo, Brasil
Daniela Cristina Magalhães de Jesus, Universidade de São Paulo, Brasil
Fernando Cambauva Breda, Universidade de São Paulo, Brasil
Fernando Martins Lara, Universidade de São Paulo, Brasil
Henrique Moura, Universidade de São Paulo, Brasil
Jacqueline Fernanda Kaczorowski Barboza, Universidade de São Paulo, Brasil
Juliana Kohari da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
Letícia Vital Ferreira, Universidade de São Paulo, Brasil
Lucas Breda Magalhães, Universidade de São Paulo, Brasil
Lucas Miyazaki, Universidade de São Paulo, Brasil
Luiza Helena Damiani Aguiar, Universidade de São Paulo, Brasil
Oluwa Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil
Vitória Ellen Oliveira da Cruz, Universidade de São Paulo, Brasil
Viviane Carvalho Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil



CONCEPÇÃO DE CAPA E LOGOTIPO

Fernando Emanuel de Oliveira Fernandes, Centro de Estudos e Sistemas Avançados do Recife — CESAR — Projeto NAVE, Brasil

Oluwa Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil

EDITORIA DE LAYOUT, DESIGN E EDIÇÃO DE ARTE

Oluwa Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil

DIAGRAMAÇÃO

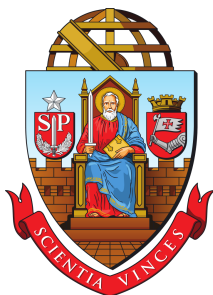
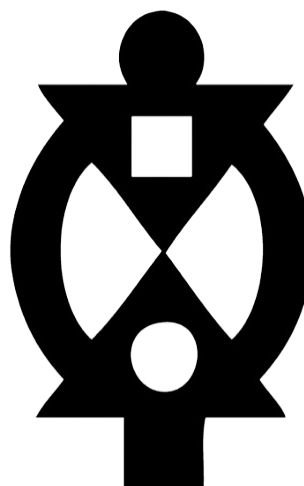
Lucas Breda Magalhães, Universidade de São Paulo, Brasil

Revista Crioula

ISSN: 1981-7169

Adinkra da capa:
BOA ME NA ME MMOA WO
(Me ajude e deixe-me ajudá-lo)

Significado:
Cooperação e interdependência



PPGECLLP





SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO10

Alexandre Fernandes, Douglas de Sousa e Gildecil de Oliveira Leite11

ARTIGO MESTRE14

A agonia da crítica literária e o rap de Baco Exu do Blues: política identitária do racismo e o cânone branco

Alexandre de O. Fernandes.....15

DOSSIÊ JORGE AMADO: PARA ALÉM DOS 90 ANOS DE PUBLICAÇÃO48

A discursivização semiótica do ódio em Sem-Pernas

Leandro Lima Ribeiro49

Abc de Castro Alves, de Jorge Amado: Canto de liberdade, sertão e projeto literário

Ingrid Piaulino, Andrea Lobato, Welistony Câmara Lima & Ana Patrícia Sá Martins 71

O romance como arena de disputas sociais: notas sobre *Cacau* e *Terras do sem-fim*

Evandro Jose dos Santos Neto89

Sobrevida da personagem: A volta da filha pródiga Tieta do Agreste e as mídias digitais

Margarida Pontes Timbó & Carlos Emanuel da Silva Paula112

Pedro Bala, Sem-Pernas e Volta Seca: a violência como forma de resistência em *Capitães da Areia*

Lucimar Simon138

Tereza Batista cansada de guerra: um olhar feminista acerca da personagem

Larissa Gerasch & Ângela Cristina Trevisan Felippi163

Jorge Amado: pós-produção e intermídia a partir de *Capitães da areia*

Filismina Fernandes Saraiva, Gildeci de Oliveira Leite, Nerivaldo Alves Araújo & Alexandre de Oliveira Fernandes182

Discurso, resistência e poder: As mulheres marítimas nos enunciados do romance *Mar Morto* (1936), de Jorge Amado

Antônio F. Júnior, Gustavo A. Coimbra & Marcelo V. C. Amorim198

Do cenário literário ao cinematográfico: de como Nelson Pereira adaptou os romances

Douglas Rodrigues de Sousa225

O potencial da obra literária de Jorge Amado: Cenários, tempos, personagens e enredos

Celeste Maria Pacheco de Andrade & Ana Claudia Pacheco de Andrade245

Heranças ancestrais em *O sumiço da santa* (1988) de Jorge Amado: oralidade, provérbios, rituais e religião de matriz africana

Fransueiny Pereira Fleischmann Ferretti & Poliana Bernabé Leonardeli267

A violência de gênero em *Tereza Batista cansada de guerra*

Luiz Izaac dos Santos Ribeiro & Maria do Socorro Pinheiro284

O espaço entre o imaginativo e o factual: venturas e desventuras de dois meninos pela Bahia, de Jorge Amado, e a Angola, de Ondjaki

Cristiane Aparecida Francisca Moreira313

O carrossel da revolução: Opressão e resistência em *Capitães da areia*

Emanuella Pereira de Souza Dantas & Manoel Freire Rodrigues332

RESENHAS355

A bagagem da imigração

Danielle Duque Baracho356

Salvar o fogo

Fabiola da Silva Costa362



ARTIGOS & ENSAIOS.....366

O narrador benjaminiano no conto “meu tio o iauaretê”: A rememoração no conto rosiano como experiência autêntica

Esaú Brilhante do Nascimento367

POESIA, CONTOS E OUTRAS PROSAS387

Prece do Desespero

Daniel de Abreu388

Não conte poesia aos mortos

Yasmin Naif Amin Mahmud Kader389

❖ APRESENTAÇÃO

Apresentação do dossiê temático

Em suas próprias palavras: 'Eu acho que o escritor verdadeiro é aquele que escreve sobre o que ele viveu'. Estas não são apenas palavras de Jorge Amado, mas a essência de uma narrativa que transcendeu as páginas para se tornar um reflexo autêntico da vida, da cultura e da alma brasileira. Celebramos neste dossiê mais de 90 anos desde o nascimento dessa voz singular, que continua a ecoar em cada palavra, em cada personagem que habita seu vasto universo literário.

Jorge Amado, com sua prosa envolvente e carregada de paixão, nos presenteou com personagens que se tornaram ícones: Pedro Bala, Antonio Balduino, Quincas Berro D'água, Gabriela, Tieta, Dona Flor, Teresa Batista, Livia, entre tantos outros. Estas figuras não são apenas criações literárias; são fragmentos da realidade, performatizando um Brasil vasto e multifacetado.

Em seu mergulho na cultura popular e oralidade, Amado construiu um mosaico de vozes, expressando a boemia e a burguesia, a ancestralidade e seus mistérios, as questões de gênero e o erotismo, desigualdade e estigmas sociais, a cidadania e a alteridade. Cada obra, um convite para explorar as riquezas e contradições do país que Amado tão vividamente retratou.

"A liberdade é como o sol. É o bem maior do mundo." Nesta afirmação de Amado, encontramos não apenas um lema, mas um fio condutor que permeia sua obra. Em suas histórias, a liberdade é tecida nas relações humanas, nas lutas contra a opressão, e na celebração da diversidade cultural. A linguagem exuberante de Amado, repleta de cores, aromas e sabores, é um convite à liberdade de imaginação, um convite para experimentar o calor do sol em cada página.



Ao explorarmos este dossiê, convidamos pesquisadores a imergirem não apenas nas palavras, mas na atmosfera única criada por Amado. Que suas frases se tornem portas de entrada para um universo literário que transcende o tempo, e que cada análise proposta seja uma homenagem ao legado de um autor que soube capturar a essência do povo brasileiro.

Em 2021, marcou-se o nonagésimo aniversário desde a publicação inaugural de Jorge Amado. Este marco não apenas nos convida à celebração, mas também à reflexão profunda sobre a durabilidade e a relevância da obra amadiana. Reforçando se "A liberdade é como o sol. É o bem maior do mundo", como proclamou Amado, é neste espírito que os/as pesquisadores/as a exploraram como os temas da liberdade, sagrado, e cosmovisão amadiana resistem ao teste do tempo.

Dadas as complexidades dessas questões, o presente dossiê convidou estudiosos/as a lerem e relerem Jorge Amado, instigando uma análise crítica que transcenda fronteiras disciplinares. Os artigos aqui apresentados na Revista Crioula (USP), contam com uma riqueza metodológica, perpassam relações distintas entre Literatura, Teoria, Crítica literária; Literatura e suas interfaces; Linguagens, Discurso e Sociedade; Discurso e Tensões Raciais; Linguagem, Identidade e Estudos de Gênero; Literatura e Desconstrução, relacionados à obra de Amado.

Dentro destas páginas, buscamos não apenas compreender o passado, mas desvendar como a obra amadiana permanece viva, pulsante e, acima de tudo, atual. Que este dossiê seja um tributo à literatura que pensa e transgride, na tradição única de Jorge Amado, em que a liberdade ilumina cada palavra, como o sol ilumina o mundo.

Uma excelente leitura para todos e todas com o gosto açucarado que só Amado tem!

Com o agradecimento dos organizadores:

Prof. Dr. Alexandre Fernandes
Prof. Dr. Douglas de Sousa
Prof. Dr. Gildeci de Oliveira Leite

Ø ARTIGO

MESTRE

A agonia da crítica literária e o rap de Baco Exu do Blues: Política identitária do racismo e o cânone branco

The agony of literary criticism and Baco Exu do Blues' rap: Identity policy of racism and the white canon

Alexandre de Oliveira Fernandes¹

RESUMO: Arquiteto considerações em torno da pergunta seguinte: como a poesia de um cara negro e gordo e nordestino, e que tem Exu no nome, participa da criação e da significação da realidade? Inicialmente, desafio postulados projetados como “cânone” e “fim da crítica”, marcando-os como política de produção de subalternidades para determinados sujeitos, enquanto hiperestimula e sobrevaloriza o chamado cânone global. Efeito de política identitária racista, um cânone brancocentrado não passa ao largo de processos de outremização, cuja vigilância contra ecletismos e expansão de territórios de análise, ignora ser o cânone, uma metanarrativa, fruto de ilusão isomórfica comprometida com projetos de natureza totalitária. Ao rasurar a enunciação excludente dessa tradição, compreendo a operação poética de Baco Exu do Blues como dissidente, um arsenal crítico para desaquendar o entulho ciscolonial judaico-cristão do Brasil recente.

ABSTRACT: I elaborate on considerations around the following question: how does the poetry of a black and fat guy from the Northeast of Brazil – and who has “Exu” (Eshu or Èṣù, also called Elegba) in his name –, participate in the creation and meaning of reality? Initially, I challenge postulates designed as “canon” and “end of criticism”, marking them as a policy of producing subalternities for certain subjects, while hyperstimulating and overvaluing the so-called global canon. As an effect of racist identity policies, a white-centered canon does not bypass processes of othering, whose vigilance against eclecticism and expansion of territories of analysis ignores that the canon is a metanarrative, the result of an isomorphic illusion committed to an agenda of a totalitarian nature. By erasing the exclusionary enunciation of this tradition, I understand the poetic operation of Baco Exu do Blues as a dissident, a critical arsenal to unravel Brazil’s Jewish-Christian ciscolonial rubble.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica literária; Baco Exu do Blues; cânone branco; política identitária racista; Exu.

¹Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia (IFBA/Porto Seguro). Professor permanente no Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações (PPGL/UESC). Líder do Grupo de Pesquisa em Linguagens, Poder e Contemporaneidade (GELPOC). <https://orcid.org/0000-0002-1556-4373> Endereço eletrônico: alexandre.pro@gmail.com.



KEYWORDS: Literary criticism; Baco Exu do Blues; White Canon; Racist Identity Politics; Eshu.

1. Abre caminho deixa o Exu passar

Enquanto tiver vivo será pretos no topo
Fiz poetas no topo mas sou poeta com copo
Meninas brancas guardavam celulares quando
Me viam
Hoje tiram celulares para guardar uma foto
Tipo Tim Maia, preto clássico embaçado
Racional
Eles querem ser James Bond
Eu não morro antes de ser grande igual James Brown
(BLUES, 2017).

No ensaio ora em tela, busco rasurar a enunciação excludente e autocentrada da tradição e compreender como o artista “Baco Exu do Blues” opera uma poética dissidente, contraglobalizante, produzindo arsenal crítico para desaquendar o entulho ciscolonial judaico-cristão do Brasil (RUFINO, 2021). Para tanto, arquiteto, considerações em torno da pergunta seguinte: como a poesia de um rapper negro e gordo e nordestino, e que tem Exu no nome, participa da criação e da significação da realidade?

Desenho relações possíveis entre um cânone² branco e uma potência poética que rejeita se sentir deslocada e quer disputar espaços de poder. Tomo a escritura de Baco Exu do Blues como resultado de discursos em disputa, ou seja, nem

² A palavra cânone se remete a textos modelos, textos autorizados, o conjunto de escritos autorizados, consagrados pelos mestres da tradição (PERRONE-MOISÉS, 1998; 2000).

espelha a realidade nem é transcendente, passo ao largo de uma maneira canônica e positivista de fazer crítica literária, porque em seu furor por alçar a objetividade, a ciência positivista/mecanicista do século XVII e que remonta a nomes como Galileu Galilei, Isaac Newton, Nicolau Copérnico, René Descartes, Francis Bacon, com seus métodos empírico-dedutivo e racional-dedutivo, ignora e omite o fato de que tradições são inventadas, os sujeitos divididos, os significados diferidos, sacudidos pelo jogo de significantes a significantes (HARAWAY, 2009; DERRIDA, 2001; MOURA; FERREIRA, 2020).

Uma ciência patriarcal-europeia com um modo de pensamento analítico-reducionista-linear, interessada em decompor em partes um dado “objeto”, dispondo essas seções em ordem lógica, tem crença absoluta na exclusividade da Razão e da Modernidade, a saber, europeia e Ocidental. Tal ciência se encarregaria de levar ao terceiro mundo a luz, o esclarecimento e o conhecimento que sobrepujariam a ignorância: os bárbaros se tornariam nem que à força, civilizados.

A escrita de Baco inverte tal lógica, busca Wakanda e despacha Jerusalém, se espelha em Tim Maia, “preto clássico embaçado”, se “eles querem ser James Bond / eu não morro antes de ser grande igual James Brown”. Se interessa por um próximo Obama e não por pretos com uma arma pra cima ou descendo o morro em sacos plásticos pretos. Conectada com uma literatura afro-brasileira, afro-identificada, sua poética ecoa nomes como Luiz Gama e Maria Firmina dos Reis, Lima Barreto e Cuti, Abdias do Nascimento e Tatiana Nascimento, Nei Lopes e Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cristiane Sobral, na medida em que elabora temas caros às questões raciais de modo distinto do cânone literário.

Contrapõe-se a metanarrativas como “justiça”, “hombridade”, “amor”, “afeto” e “paz”, objeta nomes como “Jesus”, porque estes foram embranquecidos.



Pra mim, Baco, Exu e Jesus são três entidades com o mesmo propósito, só que isso é muito disfarçado e as pessoas tentam não ver. (...) Qual a diferença? É porque um é retratado como um cara branco de cabelo longo e barba, sendo que o cara nem era assim. Aí eu fico me perguntando: e se Jesus fosse retratado como ele era mesmo, preto, em todas as esculturas, etc? E se todo mundo demonizasse Jesus, a gente ia fazer o quê? (BLUES, 2017)³.

Durante muito tempo, Baco se percebeu como um sujeito não desejado nos ambientes em que frequentava, os olhares não eram de acolhida, era como se nódoas marcassem seu corpo como “negro bestial”, “homem negro animalesco” e “agressivo”. À moda dos processos de eugenia, estigmas racistas remontam discursos reiteradamente veiculados na sociedade brasileira, à exemplo de “ladrão bom é ladrão morto”. “Quando você para pra pensar num discurso como o da extrema direita, ‘ladrão bom é ladrão morto’, se você passar qualquer filme de ladrão pros caras, as pessoas vão glamourizar esse personagem. Então, não é ‘ladrão bom é ladrão morto’, é ladrão preto”⁴.

Baco se interessa por devolver ao povo negro aquilo que lhe foi historicamente pilhado, desmontando estigmas. Ouçamos trecho de Bluesman:

Eles querem um preto com arma pra cima
Num clipe na favela gritando: Cocaína
Querem que nossa pele seja a pele do crime
Que Pantera Negra só seja um filme
Eu sou a porra do Mississippi em chama

³ BARBOSA, Daniela. Baco Exu do Blues: o certo, o errado e a história de tudo isso em ‘Esú’. NOIZE. Disponível em <https://noize.com.br/entrevista-baco-exu-do-blues-esu/#1>. Acesso em 25 de maio de 2023.

⁴ #Provoca. Baco Exu do Blues. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=LyeqgF_kzYc. Acesso em 25 de maio de 2023.

Eles têm medo pra caralho de um próximo Obama
Racista filha da puta, aqui ninguém te ama
Jerusalém que se foda, eu tô à procura de Wakanda.
(BLUES, 2018)

O rapper evidencia as fantasias brancas projetadas sobre a negritude. Há o que “eles querem”: que a pele negra seja sinonímia do crime; há aquilo que “eles têm medo”: de que negros alcancem o poder. Ambos, “desejo” e “fobia” representam aspectos negados do eu branco, capazes de legar aos negros abjeção, alienação, trauma psíquico e baixa autoestima, diariamente fortalecidos pela violência da colonialidade (KILOMBA, 2019). Reprojetados, de modo autoritário e narcísico, estigmas desestimulam qualquer identidade positiva que os sujeitos negros possam ter.

Incluam-se aí os processos de demonização de mitologias e de deuses africanos, como Exu e a “destruição da fé dos negros dentro do Brasil. Quando você não tem fé, quando quebra a fé, hostiliza, é a forma mais fácil de você derrotar a pessoa, derrubar, destruir tudo que você acredita”⁵. Baco reflete:

Que é o candomblé? Culto da ancestralidade, é você ter uma admiração, a nível divino sobre antepassados que pareciam com você. Se você tem essa admiração com pessoas que pareciam com você, a sua criação de autoestima, beleza, muda, tudo muda. Qual é a treva do racismo dentro do Brasil e dentro do mundo, desde sempre? É destruir nossa autoestima e admiração entre os nossos e a nossa fé. Quando a pessoa está dentro de uma religião onde o máximo, o cultuado, o bonito, o herói é parecido com ele, quão perigosa essa pessoa passa a ser se ela acredita, fora da caixa, que

⁵ Entrevista concedida ao *podcast* PODPAH. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zTzhmiNR2dA>. Acesso em 25 de maio de 2023. Como critério de organização, as citações de entrevistas utilizadas a seguir no texto também foram retiradas da mesma fonte. Quando ocorrer a menção de uma outra, haverá sinalização em nota de rodapé e nas referências finais do artigo.



sim ela é bonita, ela é forte, ela pode fazer as coisas acontecerem?
(BLUES, 2023).

Em letra intitulada “Autoestima”, Baco fala de dores que tentou esconder, quando, por meio de julgamentos, apontaram: “Isso não é pra você”. Reconhecendo o direito legítimo de sentir sua dor enquanto homem negro, insiste: “Direito de sentir essa dor / Direito de sentir essa dor / Direito de sentir essa dor”. Mas, nada é capaz de ofuscar a dor que sente, nem tênis de marca, nem carros, nem drogas ou diamantes. Narra que na festa da Vogue ocupou os dedos com anéis pra não puxar gatilhos e estranha o afeto repentino que tem recebido, “Sempre tive o mesmo rosto / A moda que mudou de gosto / E agora querem que eu entenda / Seu afeto repentino.

Quando Baco afirma “Eu só tô tentando achar / A autoestima que roubaram de mim / Foram vinte e cinco anos pra eu me achar lindo, aproxima sua escrita de uma “literacura da ferida colonial”, processo de resistência interessado em superar a dor, ou seja, transformar o paradigma da dor “pela afirmação do direito ao devaneio” (nascimento, 2018, p. 21). A escrita de suas letras implica em processo que expulsa o que está sentido, traçando rotas para a cura. Não quer abordar seus temas de um “jeito um pouco mais bonito, um pouco mais garboso, [porque] talvez não funcione pra mim, já não vira uma música, não é um desabafo suficiente para eu dizer que se transformou em algo que eu sinta de verdade”⁶.

Baco fala em sua música, “primeiro o que preciso falar na terapia”. A ideia, contudo, é não cair na armadilha do estereótipo da resistência constante que

⁶ SPLASH. Entrevista. Baco Exu do Blues: “O álbum mostra como o amor foi embranquecido com o tempo”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yHvqq-f3Ly0>. Acesso em 25 de maio de 2023.

congela a escrita no *frame* da denúncia (mais óbvia) do racismo. A resistência se dá por meio de uma literatura negra, “espaço da experimentação, da criatividade, do inusitado/inesperado, visionário, (afro)futurista” (nascimento, p. 24), à despeito “dos traumas que o racismo cria. (...) Todos os filmes que eu vi na minha adolescência, o cara legal, o marido legal, o namorado legal não era parecido comigo. Todas as novelas que eu vi na minha vida, o protagonista não era parecido comigo”⁷.

Em direção à Wakanda, nação ficcional do filme “Pantera Negra”, Baco dispara contra Jerusalém, uma cidade localizada nas montanhas da Judeia, considerada sagrada pelo judaísmo, cristianismo e islamismo. Verdades incômodas podem ser ditas quando a máscara que veda a boca do sujeito negro não mais o impede de revelar segredos dos quais o senhor branco quer manter distância: “eu vim para faturar e as vezes fraturar / Alguns pélas que acham que podem roubar meu lugar / Não vou negar o que aprendi nas esquinas / A única coisa branca que dá lucro pro preto é cocaína”⁸. Especialmente quando o sujeito negro se livra do sentimento de culpa:

Me culpam sobre crimes que não cometi e isso é tão errado
Pensei em desistir, mas me acostumei com o peso de ser odiado
Só porque venci querem que eu me sinta culpado
Tudo bem, sempre fui maltratado
Ter autoestima sendo como eu se tornou pecado
Exu do Blues é vilão, um jovem inconsequente, surtado
Chega perto, vou contar um segredo
Se acostume a ver preto e dinheiro

⁷CNN POP. Baco Exu do Blues. À PRIOLI. 01/10/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DYKhykwBoNI>. Acesso em 25 de maio de 2023.

⁸LETRAS. Faixa preta. Baco Exu do Blues. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/faixa-preta/> Acesso em 25 de maio de 2023.



(BLUES, 2022)⁹

A máscara do silenciamento, conforme ensina Grada Kilomba (p. 33), parte do projeto colonial europeu, é “composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito negro, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas”, atada ao queixo, nariz e testa, cuja função “era implementar um senso de mudez e de medo” nos sujeitos escravizados. Tal objeto sádico de tortura é metonímia e metáfora do colonialismo, simboliza políticas de conquista e dominação e seus regimes de silenciamento.

Revisando “o lugar do negro na literatura”, o professor Eduardo de Assis Duarte, conta-nos que o cânone literário brasileiro, fora marcado por opacidade e esterotípias, sendo o negro muito mais um “tema” do que uma “voz autoral”. Isso consolidou processos de subjetivação escravistas, sancionados por uma literatura “branca”. Negros e negras foram representados ora como vilões ora como sujeitos libidinosos à serviço do dono da casa grande e do patrão. Sempre coadjuvantes, atravessados pelo mal-caratismo, falsidade, preguiça, crenças e costumes nada científicos, podem ser percebidos de Joaquim Manuel de Macedo à Mário de Andrade, de Coelho Neto à Nelson Rodrigues, passando por Oswald de Andrade, Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro e Adonias Filho.

Entre romantização da mestiçagem, corroborada pelo mito da democracia racial de Gilberto Freyre, e apropriação marxista da cultura afro, a pena daqueles escritores produziu personagens estereotipados, fundamentados em racismo e

⁹ LETRAS. Sinto tanta raiva. Baco Exu do Blues Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/baco-exu-do-blues/sinto-tanta-raiva/> Acesso em 25 de maio de 2023.

“negrismo”, uma apropriação eurocêntrica do tema do negro, descompromissada e folclórica (DUARTE, 2014, p. 151).

Daí me perguntar se procedimentos de análise da crítica literária devem depender da existência prévia de um referente estético. Qual referente? Branco, europeu – refiro-me às potências econômicas do oeste do continente –, católico, do homem de bem, heterossexual e bem casado? O modo branco de produzir conhecimento, atrelado que está a colonialismos diversos – ibérico: espanhol e português (século XVI); holandês (XVII); francês (XVIII); britânico (XIX); estadunidense e russo (XX) –, asseverou e respaldou a dominação colonial europeia sobre o restante do mundo (QUIJANO, 1992, p. 444; LUGONES, 2014), “deixando de fora vozes dissonantes, sob o argumento de não se enquadrarem em determinados padrões de qualidade ou estilos de época” (DUARTE, p. 152).

De minha parte, não atendo a critérios de objetividade e não me interesso por definir com precisão um *corpus* de pesquisa ou análise, ou por descrever fatos observáveis, em ambiente experimental controlado e replicável. Não busco preservar uma densidade ôntica¹⁰ do objeto de análise, nem me preocupo com certa liquidação sumária da estética, do cânone e da crítica, como Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 214).

E por quê? Porque tal densidade limita a crítica e o ensino de literatura a nomes glorificados, às “altas literaturas”, o que fortalece assimetrias sociais e colabora para o apagamento do passado escravocrata brasileiro. Além do que a grita em torno da liquidação do cânone sinaliza para atitude prepotente e ressentida cujo interesse é a supremacia de um sistema sobre os demais

¹⁰ Conforme Sueli Carneiro, a dimensão “ôntica” do ser já fora usada para circunscrever existências negras rebaixadas. Ora, se “ôntico” se refere a entes particulares, em oposição à ontologia que seria especificamente, o Ser Humano, “o racismo reduziria o ser a sua dimensão ôntica, negando-lhe a condição ontológica, o que lhe atribui incompletude humana.” (CARNEIRO, 2005, p. 27).



(COUTINHO, 2022). Ato contínuo, reforça o embranquecimento da bibliografia, seja na temática abordada, seja na autoria, numa postura elitista e excludente, favorecendo a produção de subjetividades negras subalternizadas. No escopo dos Estudos Literários, isso implica a designação de quem pode ser falado através do desejo do outro, pelo Ocidente (ALVES, 2023, p. 15).

A crítica literária, Leyla Perrone-Moisés (1998; 2000), mais de uma vez demonstrou-se aflita por conta do que chamou de “fim da crítica”, alertando contra a “armadilha dos engajamentos nacionais-populares, tão frequentes entre os terceiro-mundistas”, os quais exaltariam obras ou autores particulares, “reivindicando, para os excluídos, lugares de honra no cânone hegemônico” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 164). Essa aflição, ao que me parece, não examina sobre que conjunto de valores e qual estética se estava a tratar quando problematizou a extinção de um conjunto de valores, a perda de referências e uma “despreocupação etérea da crítica pós-axiológica da chamada pós-modernidade” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 165). Em outros termos, não questionou as origens de suas construções epistemológicas, como se sabe, apoiadas em valores estéticos ocidentais, muito menos a branquitude de sua reflexão.

Ora, desde a dominação colonial, leia-se, colonização branca, um dos objetivos do senhor escravocrata fora o de implementar um sentido de mutismo associado à boca dos negros. Tal silenciamento, como se sabe, consolidou uma fala colonial branca como verdade única. Na contramão, as negras, as indígenas, as sapatonas, as queer sempre falaram, situando a partir de seu prisma, os privilégios da branquitude e da cisheteronormatividade. Ao criticar a episteme branco-europeia como parte de jogos pelo poder, signo de disputas políticas pela manutenção de privilégio e dominação, marcaram esse discurso como racializado.

Acolhendo uma ideia de cânone estruturalista¹¹, Perrone-Moisés acaba por, indiretamente, indicar a crítica, o ensino e a aprendizagem de literatura por meio de técnicas e métodos positivistas, sem haver questionamento das relações de poder e das formas de saber que alçam determinado texto ao privilegiado cânone. Recomenda, indiretamente, ao escritor que este deva se apressar a servir à teoria: “goste de mim, guarde-me, defenda-me, já que eu sou conforme à teoria que você reclama”. Mas, além de técnica, há a necessidade de “sedução”, “escritura” (BARTHES, 2003, p. 67). Diria mais, é importante questionar o monopólio branco sobre processos de representação, numa mirada decolonial, produzindo “um ato de desobediência epistemológica, que realocaliza o alvo da interpelação crítica”. Com Spivak (2010): “pode o subalterno falar?”; de minha parte: pode um cânone branco ouvir?

Que está em jogo aqui? O fato de que o sujeito branco talvez não consiga ouvir porque sua fala é dependente da produção arbitrária do sujeito negro como “outro”; sua existência se alicerça na produção de imagens e narrativas desde um ponto-de-vista colonial, sendo a universidade brasileira e a crítica por ela produzida, ainda hoje, “espaço de violência e de geração de conteúdos dominantes, que não cessa de produzir como ausentes certas vozes para que ecoem outras, nublando formas alternativas de conceber o saber e sua relação com o mundo” (MOMBAÇA, 2023).

Ao alertar para uma “agonia” da crítica, a teórica uspiana, não se perguntou sobre quem convalida aquilo que se compreende por cânone de referência. Ainda mais, o rompante que interroga o “fim da crítica” e promove alarde em torno do “fim da literatura” – supostamente tomada de assalto pelo pós-modernismo e por

¹¹ Esse lugar “estruturalista” foi ironizado por Roland Barthes: “Estruturalista, quem ainda o é? (...) Pelo menos a estrutura me fornece dois termos dois quais posso, voluntariamente, marcar um e despachar o outro (...)” (BARTHES, p. 134).



políticas identitárias – (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 165), perde de vista sutilezas da “política identitária do racismo” (MORISSON, 2019, p. 25) e não contesta os modos ocidentais de representação, afirmados na épistémé da presença e da identidade.

Lembremos que para Michel Foucault (2002, p. 217), episteme é o conjunto das relações que permitem “compreender o jogo das coações e das limitações que, em um momento determinado se impõem ao discurso”. Quanto à tão temida “pós-modernidade”, esta implica em comunicação de massa, inteligência artificial, desenvolvimento das tecnologias de informação (TICS), mundialização do capital. Grandes sistemas totalizantes, como Família, Deus, Pátria, Nação, Cânone são colocados sob suspeita. Trata-se de uma era de fragmentação, na qual o contingente substitui o transcendente e as identidades não são fixas senão recompostas permanentemente.

A lógica pós-moderna e suas variações, pós-estruturalista, desconstrucionista, pós-marxista, além dos estudos decoloniais, pós-coloniais, estudos culturais de fronteira, subalternos, de gênero e cuier, favorecem a “desconstrução da hegemonia do saber construído pela modernidade ocidental” (GOULART, 2022, p. 69). E o cânone com isso? Reitere-se: “uma construção como outra qualquer, ideologicamente marcada e sujeita a interesses de ordem eminentemente política” (COUTINHO, 1999, p. 55).

A pós-modernidade rasura a metafísica da realidade ao nos fazer perceber que o sentido dado ao mundo é produzido através de enunciados, estilos, figuras de linguagem, cenários, mecanismos narrativos, circunstâncias históricas e sociais dos discursos, e não através de uma correção da representação (VEIGA-NETO, 2007, p. 23). Aqui, não há lugar para o estanque e o fixo, logo, esboroam-se os

referenciais, tudo passa a ser contingencial, questionando as verdades das grandes narrativas da Modernidade.

Em conexão com a discussão aqui levantada, citaria artigo intitulado “Saudosismo literário: a destruição imaginária da ‘literatura’”, de Rick Afonso-Rocha (2022, p. 349). O autor defende ser político-ideológico o espaço enunciativo do texto literário, cuja eficácia simbólico-imaginária disputa significações do mundo, lócus possível de contestação, resistência, alteração social. Critica a “nostalgia acadêmica” e o empenho de críticos como Harold Bloom para salvaguardar a Literatura e o cânone. Conforme explica, atrelada à orientação cínica da classe burguesa, a “nostalgia” pretende retomar um tempo anterior para a literatura, hoje “ameaçada pelos próprios estudos literários que, em verdade, não seriam estudos literários, mas estudos culturais, nos quais o texto literário teria perdido poder para outros espaços enunciativos”. Talvez, tal “nostalgia” seja manietada por certa burguesia que, conforme se pode ler em Roland Barthes, retorna como uma Farsa.

Barthes retoma frase de Karl Marx, segundo a qual, fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem duas vezes, a primeira como tragédia, a segunda como Farsa, para nos alertar sobre o retorno de uma burguesia triunfante, comportada, exploradora, produtora de ciência medíocre e política rasa. Ao regressar como Farsa, “volta mais baixo; é uma metáfora que se inclina, murcha e cai (que broxa)” (BARTHES, p. 103).

2. Política identitária do racismo e o cânone branco-racista

Para a professora Eneida Maria de Souza (1998), o conservadorismo estético e político deveria dar lugar ao respeito às pluralidades interpretativas, de modo que a crítica literária se envolvesse corajosamente com os estudos das minorias,



tendo a interdisciplinaridade como aglutinadora de diferenças. Trata-se de aprender a pensar por meio da lógica da multiplicidade e não mais por veredas binárias e mecanicistas. Logo, cuida-se de linhas de fugas e movimentos de desterritorialização, rotas de escape e conexões entre fluxos heterogêneos. E, não mais sobre/acerca de objetos fixos.

Tal lógica suscita problemas, tira o pensamento do estanque, desassossega, ocupando-nos do ambíguo, ambivalente, numa cartografia de fluxos desejan-tes, dúvida, atravessada por rastros, marcas, traços, linhas deleuzianas (OLIVEIRA; PARAÍSO, 2016). Isso implica em pulverizar limites fechados dos campos teóricos, alterar um caminho tranquilizador com seus modelos canônicos a serem seguidos, pelo de conhecimento em processo, numa aposta franca em teorias sistêmicas complexas, afeitas à frouxidão epistemológico-teórica e pós-moderna. Nesse aspecto,

o objeto literário deixa de ser privilégio da crítica literária e se expande para outras áreas, numa demonstração de estar a literatura se libertando das amarras de um espaço que a confinaria para sempre no âmbito das belles-lettres (SOUZA, 2004, p. 58).

A vigilância contra ecletismos, heterodoxias, expansão de territórios de análise, pluralidades metodológicas, em face de um cânone referencial, resultado de racismo estrutural, ignorando ser ele mesmo uma metanarrativa, ou seja uma ilusão isomórfica comprometida com projetos de natureza totalitária e globalizante, pode denunciar uma posição conservadora. Nela, a tradição – expressa na episteme “universal” europeia e anglo-saxônica, produto e agente da colonialidade na América Latina – seria uma espécie de barricada contra discursos

ideológicos das chamadas minorias – mulheres, gays, trans, lésbicas, sujeitos cuir, negros, indígenas, viventes e proletários do Terceiro Mundo –, uma reação ressentida e nostálgica de cunho proselitista e conversador (AUAD, 2019).

Essa resistência se esquece de que uma crise da crítica e da literatura passa pela “disciplinarização e fragmentação dos campos de estudo”, pela “fúria avaliadora” e “burocratização da rotina acadêmica” (DURÃO, 2017, p. 31), pelas exigências corrosivas de indexação dos escritos acadêmicos, além de que impõe táticas conhecidas da Metafísica, a saber, totalidade, fechamento, hierarquia, exclusão, assimilação (DERRIDA, p. 80).

Em sociedades neocoloniais nas quais negros, bem como pessoas gays, trans, indígenas, travestis, sapatonas, gordas, são lidas a partir de uma definição branca e judaico-cristã da humanidade, por meio de representações dissimuladas e pseudocientíficas, não é absurdo atrelar o desejo de salvaguarda pelo cânone e pelo fortalecimento de referenciais literários, como uma pedagogia eugenista, racista, normalizadora, interessada em controlar o outro, subjugando-o à autoridade obrigatória do homem branco. Daí ser fundamental “desvelar as invisibilizações dos cânones”, um ato político, “como toda militância em prol da educação de qualidade e da pesquisa, únicos compromissos capazes de projetarem o Brasil como país moderno e desenvolvido” (KAHMANN; CUNHA, 2022, p. 332).

Em seu “A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura”, a escritora estadunidense Toni Morrison (2019), discutindo o “Relatório sobre as doenças e peculiaridades físicas da raça negra”, escrito pelo médico eugenista e senhor de escravos do sul dos Estados Unidos, Samuel Cartwright, defende que termos como “raça”, “riqueza”, “classe” e “gênero” foram usados estrategicamente como parâmetro de diferenciação entre as pessoas, com vistas a determinar quem



estaria no controle. Doenças e peculiaridades físicas das pessoas negras, baseadas em “leis fisiológicas inalteráveis”, determinariam a eles, negros, salvo exceções quase inauditas, só poder receber cultura moral e religiosa quando submetidos à autoridade compulsória do homem branco. Características como indolência natural, mente ignorante, cérebro acorrentado à superstição e à barbárie, fecharia para aqueles sujeitos o acesso à civilização, à cultura moral e à verdade religiosa.

Nos seis ensaios que compõem seu livro, Toni Morrison, numa atitude própria de enlace entre saber empírico e teórico, contrasta experiências pessoais e excertos de clássicos da literatura, para nos contar como a história dos Estados Unidos reflete a produção de uma “política identitária do racismo”. Trata-se de uma política racista que criou os “outros” por meio de uma crítica literária.

Segundo Morrison, a identidade daquele país foi erguida sem que se desafiasse fundamentalmente a hegemonia branca, pelo contrário, compreendeu processos de “outremização”. O outro seria aquele que assombrava o branco, ao passo que as etnias europeias que chegavam aos Estados Unidos e se tornavam parte da maioria “branca” receberiam a alcunha de americano de “verdade”. Ser americano “de verdade” implicava minimizar ou romper vínculos com seu país natal, aceitando a brancura, signo da “americanidade”. Esse racismo social lega vantagens para o branco. Ao produzir um “outro” estrangeiro, que perturba, desestabiliza e ameaça, gera-se uma experiência acerca do ser negro, a qual implica em autodepreciação racial, alimentada por linguagens e imagens, processos estereotipados de representação.

A narrativa produzida por brancos colonizadores e pelo discurso da colonialidade é vital para compreender, o processo de outremização, o qual envolve a produção de si e do outro. Atravessada por sadismo, violência, controle

do gozo e “prazer” de violentar, a outremização/racismo é amparada por uma literatura romantizada. Esta foi construída para não “assustar” os brancos leitores, tornando aceitável a barbaridade do pelourinho, dos estupros e a violência da escravização. Ao humanizar e valorizar a brutalidade colonial, essa literatura preparou o terreno para a era atual da encarceração em massa e a agência necropolítica (MBEMBE, 2017).

3. Um cara negro e gordo e nordestino

“Sulicídio”, música de 2016, uma parceria de Baco com o pernambucano Diomedes Chinaski, advoga um lugar para o nordeste, “Nordeste no topo, do topo, do topo”. É a partir desse trap contra-hegemônico, produzido por Mazili & Sly, uma verdadeira investida nordestina contra o Sul-Sudeste do Brasil (OGANPAZAN, 2016), que vem à tona, em meio a polêmicas diversas, a potencialidade de Diogo Moncorvo, o Baco Exu do Blues. Na letra, é criticado o domínio do Sul-Sudeste sobre a cena do rap no Brasil, “Sem amor pelos rappers do Rio (Sem amor) / Nem paixão por vocês de São Paulo/ Vou matar todos a sangue frio e / Eu tenho caixão pra caralho / Minha lírica, cítrica, implica e complica e aplica / Esses caras no funeral”. Buscando abrir caminhos para a presença de artistas do Norte e do Nordeste, questiona: “Como é que você nunca ouviu falar / dos bruxos lendários do Norte (...) Nordeste, desgraça, engrossa o caldo” (BLUES, 2021).

O rapper baiano, hoje com 27 anos de idade, causou polêmica com aquele som¹², mas que, segundo ele, objetivou dizer às pessoas “olhem para os outros

¹² Sabe-se que essa “track foi essencial para abrir espaço para cantores de outros locais que já mandavam rimas pesadas se inserirem no rap, como o cearense Don L, e, hoje, a cena já conta com muito mais nortistas e nordestinos (além de mulheres e LGBT+s, negligenciados no processo artístico do rap). Na época desconhecido, Baco Exu do Blues se configura, atualmente, como uma



lugares”, convite esse “que não serviu só para o nordeste, serviu pro Brasil todo e, inclusive, para as pessoas que tãõ no eixo, mas fora da panelinha”. Intitulando-se “Patrão da vida loka”, referência às músicas de Axé da Bahia, nesse texto combativo, inverte processos, “Antes eu andava na boca do povo / Hoje o povo é que anda na minha boca”.

Ora, se Sigmund Freud foi aos Estados Unidos para levar a peste, a saber, a psicanálise, em “Sulicídio” é possível depreender que Baco sai de Salvador, na Bahia, e vai para a cidade de São Paulo, centro comercial brasileiro, para “plantar a desgraça, não pra tirar foto”. Perguntado se havia a necessidade de citar nomes de profissionais do rap em sua letra, responde:

- Eu não cheguei pra bater na cara de ninguém, pra dar o papo na cara de ninguém, nem pra dar murro na cara de ninguém não. Eu tive que atingir os caras em verso pra poder atingir o público dos caras. Se ligou? Eu em momento nenhum, como homem, desmereço o trabalho de ninguém, de nenhum dos caras. Todo mundo trabalha, faz o seu corre. Se os caras não trabalhassem não tavam ganhando dinheiro agora. Só que existe uma facilidade pra eles, e dizer que não existe essa facilidade, é mentira, tá ligado? Que é estar dentro do eixo. Você já é favorecido por estar dentro do eixo. (...) Se eu não tivesse citado nomes, o público dos caras ia parar pra ouvir? (...) Eu não sou representante do nordeste, não represento o nordeste sozinho, sou uma parte do nordeste, mas como nordestino não me importo, de maneira nenhuma, que nego ache, se falem pra caralho, se eu consegui trazer o holofote pro meu povo, pra os Mc’s que tãõ lá trabalhando pra caralho, e ninguém tá vendo. Rolou essa pesquisa agora, não tem rap nordestino agora na sua pesquisa, de boa?

- Pra caramba.

das figuras mais aclamadas do hip-hop nacional, e isso é, e em grande parte, graças aos desdobramentos ocorridos pós-“Sulicídio”. Chinaski, que, em 2016, dividia a “cota nordestina” no rap com Rapadura, conseguiu se firmar ainda mais na cena, sendo sua mixtape Comunista Rico uma das mais aclamadas de 2018” (VALKÍRIAS, 2019).

- Então pronto, mano. Virou. Virou o bagulho. O cara já tá lá, estabilizado, fazendo show pra caralho no Brasil, ganhando dinheiro pra caralho, por que ele vai se importar de o nome ter sido usado pra ele conseguir abrir porta pra outro estado, mano? (BLUES, 2016)

Apesar da lírica agressiva, defendeu: “na real nem tem um rolê com o sul e o sudeste”¹³, só o interesse de “fazer o Sudeste falar mais meu nome” (BLUES, 2016). Respondendo ao apresentador de televisão e jornalista Marcelo Taz, conta-nos:

Meu problema não é com o Sudeste, é com a indústria musical. Os jornais, a tevê, tudo... a forma como vai bater as coisas está na “grande mídia”. Quando a grande mídia faz o favor de só falar sobre pessoas do sudeste e quando fala sobre o nordeste, fala de modo extremamente caricato, ou só música regional, faz parecer que só existe música regional no nordeste. Era sobre isso a parada. Eu moro em São Paulo agora, as gandes empresas estão aqui. (...) a gente precisa estar aqui para fazer o dinheiro girar dentro da nossa produtora, junto com Léo que é meu sócio, porque a gente não tem ninguém nas nossas costas, manipulando a gente ou dando grana pra gente. A gente tem que tirar o dinheiro para fazer as coisas acontecerem. Por a gente se negar a ter um padrinho, um tubarão, a gente precisa estar aqui e fazer o nosso próprio rolê (BLUES, 2019)¹⁴.

A crítica de Baco à mídia se coaduna com as discussões de nascimento (2018), intelectual negra e sapatão sobre o “cui lombismo literário”. Para ela, a mídia reitera fantasias coloniais sobre os corpos escuros por meio de estereotipia e homogeneização. Um imaginário racista colonial constrói “a mulher negra”, a ama de leite, a empregada doméstica, a mulata boa de cama, e “o homem negro”, pauzudo, estuprador, afetivamente irresponsável, agressivo. Ambos sujeitos,

¹³ Trecho de entrevista à Daniela Barbosa, “Baco Exu do Blues: o certo, o errado e a história de tudo isso em ‘Esú’”. NOIZE. Disponível em: <https://noize.com.br/entrevista-baco-exu-do-blues-esu/#1>. Acesso em 25 de maio de 2023.

¹⁴ #PROVOCA. Baco Exu do Blues. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LyeqgF_kzYc. Acesso em 25 de maio de 2023.



incluindo-se a eles os corpos trans negros, são marcados pela perseguição, chacota, anulação existencial física e simbólica. Baco canta: “Admito, sinto medo às vezes / A violência me olha com sede / (...) Prêmios por minha cabeça / (...) Ser perseguido e caçado me fere”¹⁵.

Contra o fetiche colonial heterossexista de supremacia branca e capitalista, é fundamental recriar imaginários e recontar histórias da diáspora negra, contrapostas à matriz branca heterocisnormativa binariocêntrica reprodutivista. Além disso, importante é buscar seu lugar de fala, identidade, sua voz.

Em diálogo com Lázaro Ramos no programa “Espelho”, Baco reflete que gostaria de cantar outras coisas em suas letras que não apenas a luta do povo negro:

Você está dentro de uma sociedade que vê o preto como violento, aí eu tenho que ser violento nas minhas letras. Se eu deixo de ser violento nas minhas letras, automaticamente, eu não estou mais fazendo música pra preto. É muito doido isso, eu ainda não me identifiquei. Ainda não encontrei minha voz. As pessoas não me veem no direito de falar sobre amor, minha vida normal de Diogo, de Baco Exu do Blues ou o que seja, as pessoas querem que eu fale sobre assuntos que elas querem que eu fale, sobre a luta negra. Minha existência é a luta negra. Eu tenho 23 anos e vivo de música, minha existência é a luta negra (BLUES, 2019)¹⁶.

Baco está ponderando sobre o estereótipo da resistência constante que congela os sujeitos negros em um *frame* da denúncia, o qual, segundo nascimento

¹⁵ Humanos não matam deuses. Baco Exu do Blues. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/humanos-nao-matam-deuses/>. Acesso em 25 de maio de 2023.

¹⁶ Baco Exu do Blues e Lázaro Ramos. Espelho. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ghzaX-NteLI> Acesso em 25 de maio de 2023.

(p. 23) é fundamental à sustentação do racismo. Para ela, a escrita preta, a literatura negra, negra lésbica, transexual, travesti, gay, cuíer deve criar mundos novos e não apenas responder ao olhar voyerista branco: escrever resistências, e não. Isso dá lugar a uma escrita ambivalente, “tanto episteme teórica quanto nutriz de imaginários” (nascimento, p. 19), que “desloca o texto ficcional para o texto da vida”, haja vista que “o escritor se vale de uma relação próxima e distante com a realidade (SOUZA, p. 59).

Trata-se de um que-fazer artístico que é reação ao sistema colonial racista tanto quanto deleite capaz de criar mundos utópicos, diz-tópicos, kuírlombos não só de resistência: mas de sonhos e de afetos. Sem o “dever discursivo do qual não podíamos abrir mão sob pena da acusação de ‘não ser negrx o suficiente/ de verdade’”, qual seja, o da narrativa da resistência e da dor (NASCIMENTO, p. 21).

Em entrevista à Fabiane Pereira, jornalista e apresentadora do programa Faro da Nova Brasil FM, Baco nos conta como ele e o produtor artístico Leonardo Duke, com vistas a fomentar a ascensão de jovens negros da cena baiana do rap, mas também do trap, pop, audiovisual e das artes plásticas, criaram o selo 999. Trata-se de empresa voltada a artistas negros em ascensão, cuja atenção visa financiar talentos da cena soteropolitana. Em dado momento, interpelado, responde:

- Eu tô aqui te ouvindo falar e me perguntando por que você não está em todas as emissoras de televisão falando sobre isso [selo 999]?
- Porque eu sou um cara negro e gordo e nordestino. E que tem Exu no nome. Simples! (BLUES, 2021)¹⁷.

¹⁷ Faro com Baco Exu do Blues. “Vem disco novo antes do ‘bacanal’ e arrisco dizer que é o meu melhor”. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Lp_nPkSo6eg. Acesso em 25 de maio de 2023.



Até 2016, a 999 era somente uma “festa”. Hoje, estão na mira do selo moda, audiovisual e entretenimento. A ideia é diversificar a forma, o conteúdo musical e permitir que Baco se movimente por outras áreas. M0sc4, talentoso artista plástico participa desse grupo, assim como rappers como Vírus, Celo Dut e Young Piva, os quais lançaram a canção “Antes Eu Corria Atrás”, produzida por DKVPZ (diquépiz). Segundo explica, “Vírus é a desconstrução, Celo os ancestrais e Young é a raiva. Cada um tem uma personalidade única e complementar para as características que temos no selo. A 999 é um facilitador para jovens artistas negros se encontrarem”¹⁸, se apresenta como um cuirlombo (nascimento, 2018), espaço de resistência e organização, espaço em que a arte, não é vista apenas como combativa, aliada da denúncia contra o racismo, mas espaço para remontar histórias negras.

Baco Exu do Blues tem Racionais Mc’s, Mano Bown e Kanny West como figuras de destaque. Em sua poesia há referências à Jorge Luís Borges, Vincent van Gogh, Ludwig van Bethoven, Arthur Rimbaud e Jorge Amado. Encontra inspiração para suas composições, as quais, frequentemente questiona a violência e as desigualdades promovidas pela indústria musical, em Mario Cravo Neto, Edu Lobo, Rui Guerra, Caetano Veloso, no rapper de Jay-Z e em Beyoncé, mas, especialmente na Bahia, em Salvador.

Em entrevista ao produtor musical, Léo Casa, Baco conta que faz poesia de escárnio.

¹⁸ REVISTATRIP. É tudo nosso. Guilherme Henrique. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/artistas-como-emicida-se-firmam-no-comando-das-proprias-carreiras-e-puxam-uma-fila-no-rap-nacional>. Acesso em 25 de maio de 2023. Cf. MUSICA&BADALO, Heloísa Tulipan. Disponível em <https://heloisatolipan.com.br/musica/selo-musical-999-gravadora-de-baco-exu-do-blues-investe-na-representatividade-de-artistas-negros-do-rap-baiano/> Acesso em 25 de maio de 2023. Para acessar rede social da gravadora: https://www.instagram.com/99nove_/

- Chega a ser ofensivo para o ouvido da pessoa. Mas, qualquer pessoa que estudou até o terceiro ano, acho, eu não estudei até o terceiro ano, mas qualquer pessoa que pegou essa parte da literatura sabe que existe as três formas de poesia. Uma delas é a poesia de escárnio, que por mais que seja ofensiva, ainda é uma poesia qualificada. É a poesia do absurdo, ela vai pegar você pelo absurdo. E a partir do absurdo você vai entender o que ela está tentando dizer, é tão absurdo que você não vai levar pro literal.
- Será que você já tá antecipando o que eu ia perguntar, mano? Você está falando de “Sulicídio” já?
- Não, eu tô falando do meu trabalho, todo meu trabalho é feito dessa forma. “Sulicídio” tem essa visibilidade, tem, mas coisas tão absurdas quanto já foram ditas em outras faixas. Esse é o recurso da minha escrita, eu escrevo assim. (BLUES, 2016).

Reunidos em 6 álbuns, 4 de estúdio e 2 EP (*extended play*), respectivamente, “Esú” (2017), “Bluesman” (2018), “Não tem bacanal na quarentena” (2020), “QVVJFA – Quantas Vezes Você Já Foi Amado” (2022), “OldMonkey” (2015) e “Direto do Hospício” (2017), os versos do artista, tematizam preconceito e violência policial, orgulho da pele preta, ancestralidade, amor, misturam samples da MPB, funk carioca, jazz, tambores de terreiro com poesia nordestina, rock estadunidense e mitologia dos orixás.

“Não tem bacanal na quarentena” foi produzido em 3 dias num estúdio caseiro, com 09 faixas, sendo a de número 07, intitulada “Dedo no cu e gritaria”. Nela, sem Baco no vocais, os MCs do selo 999, Celo Dut, Vírus e Young Piva, com ironia e erotismo, regionalismo e humor ácido cantam: “A rua criando igual reformatório (okay) / Jovem negros livres com problemas neurológicos”, enquanto “homens aumentam o próprio falo/ Já que falar não prova a miudez do seu fardo”¹⁹.

¹⁹ Dedo no cu e gritaria. Celo Dut, Vírus, Young Piva. Baco Exu do Blues. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/dedo-no-cu-e-gritaria-part-celo-dut-virus-e-young-piva/>. Acesso em 25 de maio de 2023.



Nessa letra, o sujeito negro sente-se, “Fadigado, formigamento das pineais em busca de algo / Alérgico à alegria”, guarda rancor dos inimigos numa gaveta, e avisa: “Tromba meu bonde, desencanto pra sua vida feia.”

Com seus *hits*, próximo de Pedro Bala, personagem de Jorge Amado, Baco se assemelha a um dos capitães da areia e se distancia dos “capitães do mato”.

Carrego comigo coragem, dinheiro e bala
Palavras de Pedro Bala, palavras de Pedro Bala
(...)
Eu tô brindando e assistindo
Um homofóbico xenófobo apanhando de um gay nordestino
Eu tô rindo
Vendo uma mãe solteira espancando o PM que matou seu filho
Me olho no espelho, vejo caos sorrindo
(...)
Eu nasci no dia que viram a raiva parindo
Eu nasci no dia que viram a raiva parindo
Onde cidadãos de bem queimam terreiros
Espancam mulheres, odeiam os pretos
Odeiam o gueto, matam por dinheiro
Eu sou caos, eu sou vilão
(BLUES, 2017)²⁰

Foi contemplado com prêmios diversos, “Artista Revelação” pelo Prêmio Multishow de Música Brasileira (2017), sendo “Te Amo Disgraça”²¹ eleita a “Canção

²⁰ Capitães da Areia. Baco Exu do Blues. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/capitães-de-areia/> Acesso em 25 de maio de 2023.

²¹ RIMAS E BATIDAS. Núria R. Pinto. “Te Amo Disgraça”: a Canção do Ano pertence à Baco Exu do Blues. “Te amo disgraça” som que coloca a sexualidade sem pudores em destaque, tem hoje mais de 51. milhões de visualizações no Youtube, num mercado “ainda dominado pela música sertaneja, MPB ou até pelo funk”. Disponível em: <https://www.rimasebatidas.pt/te-amo-disgraca-cancao-do-ano-pertence-baco-exu-do-blues/#:~:text=Com%20mais%20de%2014%20milh%C3%B5es,%C3%A9%20claro%2C%20no%20novo%20cancioneiro> Acesso em 25 de maio de 2023.

do Ano” pelo júri Multishow; som laureado também como a “Melhor Música de Rap” pelo site Genius, através do Prêmio Genius Brasil de Música (2017), Prêmio Multishow de Música Brasileira, nas categorias “Clipe do ano”, “Artista Revelação”, “Canção do ano” (2018), vencedor do Festival de Publicidade de Cannes (2019). Todavia, a qualidade musical de Baco Exu do Blues ainda é frequentemente questionada. Talvez isso não ocorresse caso fosse ele um *rapper* do Norte hegemônico ou do Sul-Sudeste brasileiro. Talvez fosse melhor aceito caso não tivesse a alcunha de Exu, orixá nagô, como parte de seu nome artístico.

Sua poesia, “cuja fonte de referência é também a própria ancestralidade da diáspora em suas multiplicidades” (nascimento, 2018), se aquilomba com Exu, Xangô, Pombagira, com os “Novos Baianos” e com Martinho da Vila. Tem melodias com participações variadas como Gal Costa e Vinícius de Moraes, Ellen Andrade e Tim Bernardes, 1LUM3, Bibi Caetano e Tuyo, Muse Maya, Glória Groove e Iza, num projeto epistêmico negro-sexual-dissidente-palavreiro. Aquilombado com os “Poetas no topo”, Orochi, Raffa Moreira, FBC, Froid, Sain, Ducon, CorujaBC1, canta:

O público quer que eu faça o som que vende
Só pra me chamar de vendido
(...)
Rap tava tipo Michael Jackson, doente e branco
Mas não deixamos, nós o curamos
(...)
Somos reencarnação de deuses, não temo o capeta
Cês tem dinheiro, eu tenho letra
Roubo o dinheiro de MCs para dar para mães pretas
Prada pra preta, Prada pra preta
(BLUES, 2018)²²

²² Poetas no topo 2. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/poetas-no-topo-2/>
Acesso em 25 de maio de 2023.



Num para além da linguagem, naquilo que atravessa seu caráter gráfico, a impressão, a marca, o resto, o rastro, que suplementa e rasura a metafísica da presença (DERRIDA, 2001), que pretende, então, a escritura/agência de Baco? Sua poesia almeja nada menos do que formar pretos ricos e livres, “anel no dedo em cada um dos cinco”²³ e desmontar a pilhagem epistêmica produzida contra sujeitos historicamente subalternizados, “devolver o que nos foi roubado. Minha maior preocupação com minha música é me entender, quebrar essas caixinhas e devolver o que é nosso”²⁴. Daí, ressignificar símbolos embranquecidos:

A partir de agora considero tudo blues
O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues
O funk é blues, o soul é blues, eu sou Exu do Blues
Tudo que quando era preto era do demônio
E depois virou branco e foi aceito, eu vou chamar de blues
É isso, entenda
Jesus é blues
(BLUES, 2018)

4. Considerações finais: Exu do Blues, Karma da cena

O presente texto problematizou postulados projetados como “cânone” e “fim da crítica”, marcando-os como política de produção de subalternidades para determinados sujeitos e seus escritos, enquanto hiperestimula e sobrevaloriza o chamado cânone global. Demonstrou que a linguagem/estética brancocêntrica da representação desse cânone racista se assenta na colonialidade do saber

²³ Bluesman. Baco Exu do Blues. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/bluesman/> Acesso em 25 de maio de 2023.

²⁴ Baco Exu do Blues e Lázaro Ramos. Espelho. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ghzaX-NteLI> Acesso em 25 de maio de 2023.

(QUIJANO, 2005) e em uma crítica literária que clama por interpretações e perspectivas neutras.

Tal crítica brancocentrada entende que a literatura deve relativizar “a questão da identidade pessoal ou nacional do autor, e, quando esta é prioritária, a obra fica mais próxima do testemunho do que da criação artística” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 12). Esta mesma crítica é convalidada por referentes autorreferentes. Quais? Sumariamente brancos, europeus, de classe média, burgueses, masculinos, cristãos, heterossexuais, calcados na Razão, no Progresso, na Ilustração, no liberalismo ocidental. Advoga uma “grande literatura”, assentada em uma epistemologia retórica, ética e política interessada. Ora, toda “grande literatura” é um texto socialmente construído, mediado e atravessado por interações e disputas, não em direção à “verdade”, mas em face de movimentos de poder.

Apoiado em pensadoras como Toni Morrison (2019), o texto ora em curso, delatou o cânone branco e racista como parte de episteme interessada em sustentar a dominação e confirmar a si, ou seja, o [discurso] branco como “normal”. O discurso que defende o cânone e se insurge contra a “agonia” da crítica não se aparta de processos de outremização, uma força bruta romantizada cujo intuito é possuir, governar, administrar o outro (MORRISON, p. 65). Tal ação nega as individualidades específicas e suprime a realidade das pessoas; por outro lado, revela uma obsessão com uma ameaça “estrangeira”, que vem de fora.

De todo modo, há quem questione sobre de que lugares estão sendo enunciados discursos acerca do gosto estético, denunciando o espaço imposto às classes subalternizadas, por meio da manutenção de um dado saber e do caráter regulador da crítica cultural (SOUZA, 1998). Guardadas as proporções cabíveis, escritores e estudiosos como Italo Moriconi, Silviano Santiago, Otília Arantes,



Heloísa Buarque de Holanda, Eduardo Portella, Helena Parente Cunha, Eduardo Coutinho, Tânia Carvalhal, Eneida Maria de Souza, Nabil Araújo, Luís Alberto Brandão, Fábio Durão, produziram com seus estudos uma ação pedagógica e democrática do saber e da cultura, capaz de colocar em crise a crítica literária contraditória submetida a um cânone com suas referências estanques.

Caso não se possa retomar tais pesquisadores, para colocar em crise a crítica em face de um cânone antirracista, já temos Baco, artista que nos afirma: “Sobrevivo, vivo, com as condições que o mundo impõe para mim e me proponho a dar respostas para ele não me esmagar”²⁵. Ouçamos:

Exu do Blues, Karma da cena
Criado pela cena pra matar a cena
Ganhe essa merda-sena
Disputa lírica nem vale a pena
Tô engolindo dicionários, tô fodendo Atena
(BACO, 2016)²⁶.

Referências bibliográficas

ALVES, Alcione Corrêa. tatiana nascimento, pensamento amefricano no presente. UNB: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 25, n. 48, p. 11-27, jan./ abr., 2023.

AUAD, P. H. T. K. Contradições inventadas: crise e fantasmas da Teoria. Aletria: UFMG: *Revista de Estudos de Literatura*, [S. l.], v. 29, n. 3, p. 79-96, 2019.

²⁵ RAPOX. Ep. 111 - Baco Exu do Blues: Trocando ideia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XiuNULSedD8>. Acesso em 25 de maio de 2023.

²⁶ 999. Baco Exu do Blues. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/999/> Acesso em 25 de maio de 2023.

AFONSO-ROCHA, Rick. Saudosismo literário: a destruição imaginária da Literatura. In: Iago Moura; Nai Monteiro; Renato Peruzzo; Rick Afonso-Rocha. (Org.). *Cutucando o cu do cânone: insubmissões teóricas e desobediências epistêmicas*. 1ed. Salvador: Devires, 2022.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Liberdade, 2003.

BLACK PANTHER. Direção: Ryan Coogler. *Estados Unidos*: Marvel Studios, Walt Disney Pictures, 2018. 134 min, color.

BLUES, Baco Exu do. *Bluesman*. Independente, 2018, Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/bluesman/> Acesso em 25 de maio de 2023.

BLUES, Baco Exu do. 999. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/999/> Acesso em 25 de maio de 2023.

BLUES, Baco Exu do. *Poetas no topo 2*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/poetas-no-topo-2/> Acesso em 25 de maio de 2023.

BLUES, Baco Exu do. *Capitães da Areia*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/capitães-de-areia/> Acesso em 25 de maio de 2023.

BLUES, Baco Exu do. *Sulicídio*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/sulicidio/> Acesso em 25 de maio de 2023.

BLUES, Baco Exu do. *Humanos não matam deuses*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/humanos-nao-matam-deuses/>. Acesso em 25 de maio de 2023.

BLUES, Baco Exu do. *Faixa preta*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/faixa-preta/> Acesso em 25 de maio de 2023.



BLUES, Baco Exu do. *Sinto tanta raiva*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/sinto-tanta-raiva/> Acesso em 25 de maio de 2023.

BLUES, Baco Exu do. *Autoestima*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/autoestima/> Acesso em 25 de maio de 2023.

BLUES, Baco Exu do. *Abre caminho*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/abre-caminho/> Acesso em 25 de maio de 2023.

CELO Dut; VÍRUS; PIVA, Young; BLUES, Baco Exu do. *Dedo no cu e gritaria*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/dedo-no-cu-e-gritaria-part-celo-dut-virus-e-young-piva/>. Acesso em 25 de maio de 2023.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COUTINHO, Eduardo. de F. A reconfiguração de identidades na produção literária da América Latina. In: CARVALHAL, T. F. (coord.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre: UFRGS, p. 50-57, 1999.

COUTINHO, Eduardo. de F. Literatura comparada en Brasil: desde una perspectiva etnocéntrica hacia un diálogo de culturas. Dossiê: *Crítica de la literatura latinoamericana en los siglos xx y xxi*. Universidade Federal de Pelotas (UFPel), (RS): Caderno de Letras. n. 43 (2022) p. 20 – 26.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DUARTE, Eduardo de Assis. O lugar do negro na literatura. BELMIRO, Celia Abicalil (et al.). *Onde está a literatura?* Seus espaços, seus leitores, seus textos, suas leituras. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DURÃO, F. A. Burrice Acadêmico-Literária Brasileira. *Revista da Anpoll*, [S. l.], v. 1, n. 43, p. 19–33, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 6 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

GOULART, Cátia Dias. Perspectiva decolonial e os estudos comparados: os lugares de onde falo, as fronteiras em que me situo. Dossiê: *Crítica de la literatura latinoamericana en los siglos xx y xxi*. Universidade Federal de Pelotas (UFPel), (RS): Caderno de Letras. n. 43 (2022) p. 64 – 81.

HARAWAY, D. *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. Unicamp, SP: Cadernos Pagu, 2009.

KAHMANN, Andrea Cristiane; CUNHA, Andrei. Tania Carvalhal, a crítica da literatura latino-americana nos séculos xx e xxi. Dossiê: *Crítica de la literatura latinoamericana en los siglos xx y xxi*. Universidade Federal de Pelotas (UFPel), (RS): Caderno de Letras. n. 43 (2022) p. 325 – 340.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Florianópolis, SC: Revista Estudos Feministas, v. 22, n. 3, p. 935-952, set. 2014.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Arte & Ensaios, [S.l.], n. 32, mar. 2017.

MOURA-MELO, I.S.; FERREIRA, E. P. Que corpo tem a linguagem? In: André Luis Mitidieri; Fábio Figueiredo Camargo; Sandra Sacramento. (Org.). *Revisões do cânone: estudos literários e teorias contra-hegemônicas*. Uberlândia (MG): O sexo da palavra, 2020.

MORRISON, Toni. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

nascimento, tatiana dos santos. *Cuir lombismo literário*. São Paulo: N1Edições, 2018.



OLIVEIRA, T. R. M.; PARAÍSO, M. A. Mapas, dança, desenhos: a cartografia como método de pesquisa em educação. *Pro-Posições*, Campinas, SP, v. 23, n. 3, p. 159–178, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Que fim levou a crítica literária? In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad-Racionalidad. In: BONILLA, Heraclio. *Los Conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Lander, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RUFINO, L. Epistemologia na Encruzilhada: Política do conhecimento por Exu. Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Eunápolis, BA: Abatirá - *Revista de Ciências Humanas e Linguagens*, v. 2, n. 4, p. 19–30, 2021.

SOUZA, Eneida Maria de. A teoria em crise. Brasília: UNB: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 4, n. 4, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. *Saberes narrativos*. Belo Horizonte (MG): PUC-Minas: Scripta, 7(14), 56-66, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

VEIGA-NETO, Alfredo. Olhares. In: COSTA, V. M. (Org). *Caminhos Investigativos: novos olhares na pesquisa em educação*. 3 ed. RJ: Lamparina editora, 2007, p. 23-38.

Recebido em 25/10/2023

Aceito em 08/12/2023

 DOSSIÊ

A discursivização semiótica do ódio em Sem-Pernas

The semiotic speech of hate in Sem-Pernas

Leandro Lima Ribeiro¹

RESUMO: O artigo trata de uma aplicação teórico-metodológica dos procedimentos da Semiótica greimasiana para compreensão da paixão do ódio em Sem-Pernas, personagem do romance *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado. Busca-se mostrar como essa paixão está imbricada em uma forte necessidade societária, parental e afetiva do outro. Resultados revelam que os desdobramentos passionais em exame nos sugerem uma ânsia pela tragédia, indutora do autoextermínio do menino em situação de rua.

ABSTRACT: The article deals with a theoretical-methodological application of the procedures of greimasian Semiotics to understand the passion of hatred of Sem-Pernas, a character in the novel *Capitães da Areia* (1937), by Jorge Amado. We try to show how this passion is confused with a strong social, parental and affective need for the other. The results show that the passionate developments under examination suggest an eagerness for tragedy, inducing the self-extermination of the street boy.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica; *Capitães da Areia*; Jorge Amado; Ódio.

KEYWORDS: Semiotics; *Capitães da Areia*; Jorge Amado; Hatred.

1. Introdução

O objetivo deste estudo é compreender a configuração da paixão do ódio (cólera²) do personagem Sem-Pernas, em *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado. Trata-se de uma perspectiva aplicada, fundamentada na Semiótica discursiva francesa, para o exame das paixões malevolentes derivadas da lógica do

¹ Mestrado em Semiótica e Linguística Geral e Doutorado pelo mesmo programa na Universidade de São Paulo (USP).

² Em alguns momentos desta proposta, optamos pelo termo cólera, em razão dos procedimentos metodológicos da Semiótica francesa. Porém, pode-se observar que os dois termos, ódio e cólera, são retomados ao longo do texto dentro do mesmo universo semântico.



reconhecimento, que podem desencadear o desamparo, a depressão etc. Busca-se contribuir, no horizonte dos estudos linguístico-discursivos, com o exame da cólera no romance amadiano que tem sido objeto de investigação de sociólogos, psicólogos, antropólogos, nas diferentes áreas do conhecimento. Afinal, as paixões estão discursivizadas na linguagem: são, antes de mais nada, resultantes do código simbólico.

Para tanto, escolhemos um personagem emblemático que nos permite visualizar a construção discursiva da paixão: Sem-Pernas, vítima de uma série de injustiças sociais, que se mata por se considerar propriedade privada diante da incompletude das ações humanas. Do ponto de vista teórico-metodológico, como já destacado em linhas anteriores, ancoramos esta análise na esteira dos estudos de Algirdas Julien Greimas (2014), fundador da Semiótica discursiva francesa (ou greimasiana), que apresenta uma metodologia analítica, de acordo com decomposições e vicissitudes patêmicas do sujeito encolerizado.

Porém, antes de passarmos ao exame desses procedimentos, algumas questões são apontadas em relação ao romance *Capitães da Areia*, entre elas o desmerecimento e/ou ocultação deste no cenário acadêmico brasileiro. Basta atentarmos ao fato de que Jorge Amado, escritor de ampla penetração e capilaridade nacional e internacional, pouco desperta o interesse de pesquisadores no campo das ciências da linguagem até os dias de hoje. Não sem razão, diante dos modelos de análise formal e do comportamento conservador de nossos estudiosos, nosso sujeito oculto tenha pouco ou quase nenhum estatuto de cidadania acadêmica, permanecendo à margem da intensa produção de conhecimento, no campo linguístico, quando comparado aos cânones da literatura nacional, de quem nos valem como objeto de compreensão.

O que não se entende, ainda, é que Jorge Amado não mede esforços para uma elaboração linguística com profunda identificação não apenas com a coloquialidade popular e a linguagem em seu uso real e concreto enquanto *projeto estético*, mas também não deixa de alinhá-lo à denúncia das profundas assimetrias de direitos em contextos de vulnerabilidade social e racial enquanto *projeto ideológico* (LAFETÁ, 2020). Os personagens de *Capitães da Areia*, por exemplo, são seres de intensas paixões humanas, que sofrem, amam, revoltam-se, encantam-se e desencantam-se com a vida e, na medida em que são tutelados pelos aparelhos e mecanismos de poder, mostram-se autênticos diante das soluções encontradas para a disfórica sobrevivência.

Essa particularidade dos personagens amadianos, entre eles Sem-Pernas, permite-nos diferenciarmos, em certa medida, de outras abordagens sobre essas paixões presentes em obras literárias, dada a discursivização frente às experiências traumáticas vividas por sujeitos que sofrem intensas práticas de violência e exigências desmedidas. A miséria, o patriarcado, a família são elementos centrais de tematização do romance e, não sem razão, fatores causais do autoextermínio.

Nas próximas linhas, após a apresentação dos procedimentos teórico-metodológicos, dois aspectos estão sendo considerados: a configuração léxico-semântica e a sintaxe modal da cólera à luz do Esquema Passional Canônico.

2. Procedimentos teórico-metodológicos

Para o exame aqui desenvolvido, selecionamos um conjunto de textos extraídos do *Capitães da Areia*, onde se evidencia desdobramentos patêmicos que configuram o percurso passional da cólera em Sem-Pernas, criança órfã, em situação de rua e com deficiência física. A hipótese aqui desenvolvida é a de que a



paixão do sujeito busca sempre uma performatividade conspurcada, ou seja, a tragédia como solução pelas injustiças sofridas. Há, pois, uma intensa elaboração subjetiva que exige a presença do outro familiar e social, de que é privado, responsável por vulnerabilidades variadas.

Nosso objeto, *Capitães da Areia*, romance de Jorge Amado escrito em 1937, aborda as aventuras de crianças e adolescentes em situação de rua que, por ocasião da evidente exclusão e desigualdade, encontram na violência urbana e na criminalidade condições e modos de existência. Publicada em um cenário de acentuadas disputas simbólicas (fascismo, nazismo, imperialismo, integralismo, comunismo e socialismo), a obra teve mais de 90% dos seus exemplares queimados em praça pública em Salvador, durante o Estado Novo, sendo proibida sua circulação entre 1937 e 1945, de acordo com apuração da BBC Brasil (2017).

Como já adiantado, privilegiamos Sem-Pernas por ser vítima de uma série de injustiças que culminam em seu autoextermínio, o que já nos permite diferenciá-lo quando comparado ao desfecho dos demais companheiros do bando, entre eles Pedro Bala, Professor, Pirulito etc. Em estudos anteriores, observamos, a partir do empreendimento da Semiótica, que quatros aspectos recaem sobre a fragilização do sujeito: do ponto de vista da organização narrativa, um discurso de sanção atrelado à tortura psicológica enfrentada desde a primeira infância; sua dimensão fortemente passional resultante da carência afetiva e da privação de direitos básicos e fundamentais; a lógica de dupla estigmatização social, a invisibilidade e a (ultra)visibilidade do corpo em situação de rua; a organização tensiva associada aos processos de rememoração de um passado sempre presentificado na narração. Sem-Pernas, em síntese, realiza experimentações de si em cenários de intenso risco com a finalidade de escrever sua presença no campo simbólico do outro.

As paixões, tomadas como efeitos de qualificações modais que alteram o estado do sujeito, são partes integrantes de um campo sistemático e categórico de compreensão sobre a dimensão afetiva ou passional dos discursos: a semântica narrativa, que integra o *percurso gerativo de sentido* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993). Não se trata de uma mera introdução ao componente patêmico à luz de posturas filosóficas e psicologizantes, mas de um exame dos efeitos de sentido construídos pela linguagem e apreendidos pelo discurso. Assim, é possível diagnosticar as compatibilidades e incompatibilidades modais que dinamizam os valores, os projetos e os modos de existência do sujeito apaixonado. Para Fontanille (2002), as paixões devem ser compreendidas como arranjos de modalizações que permitem examinar se a relação do sujeito com o objeto-valor é desejável (querer-ser), necessária (dever-ser), impossível (não-poder-ser), por exemplo.

Dois são os tipos de paixões: a) as simples, que derivam de um único arranjo modal; e b) as complexas, que envolvem todo o desdobramento de um percurso. Em razão de sua complexidade, faz-se necessário diagnosticar a lexicalização do verbete cólera no dicionário, uma vez que o discurso da cultura dispõe de coerções enunciativas resultantes de valores culturais e ideológicos (GREIMAS; FONTANILLE, 1993).

No Petit Robert, por exemplo, a cólera é compreendida como violento descontentamento acompanhado de agressividade. Greimas (2014), metodologicamente, estabelece a configuração sintagmática da cólera a partir da sequência passional: frustração – descontentamento – agressividade. Fontanille (2008, p. 96), por sua vez, impõe pontos prévios de situação e complementa a estrutura modal a partir de implicações previsíveis. Com efeito, surge o arranjo: confiança – espera – frustração – descontentamento – agressividade – explosão. Conforme Fiorin (2007), essas variantes inauguram novos estados passionais



marcados por rupturas, bloqueios, sobredeterminações, instabilidades de aspectualização (incoativa, durativa, interativa, terminativa), de temporalização (passado, presente, futuro) e de modulação tensiva (dimensão intensa e dimensão extensa), como o deslumbramento (pontuais e intensas), a cólera (excessiva), e assim por diante.

Nosso ponto de partida se localiza no estado fiduciário, isto é, na espera do sujeito apaixonado, situação que pressupõe um estado anterior de relaxamento e um contexto de crença e de confiança estabelecido entre sujeito de estado (S1) e sujeito de fazer (S2). A frustração decorre do abalado e da tensão modal matizada pela impossibilidade de concretizar os desejos, que nos revela a confiança mal depositada nos valores e nas relações modais – ou ao menos imaginadas como simulacros passionais – com o sujeito de fazer. Em termos semióticos, estamos, de um lado, no campo da espera simples, quando o sujeito de estado almeja entrar em conjunção com o objeto-valor, e, de outro, no da espera fiduciária, quando o sujeito de estado crê contar com o sujeito de fazer para a consolidação de seus direitos e esperanças. Todavia, o choque modal decorrente da não-realização de seus anseios e desejos provoca os estados terminativos da insatisfação e da decepção em direção ao estado incoativo da falta (GREIMAS, 2014).

A insatisfação e a decepção provocam o descontentamento: necessidade de querer-fazer mal ao outro devido à injustiça sofrida que inaugura, para ficarmos com a acertada expressão de Greimas, o pivô passional. Estabelecem-se as condições necessárias para a instalação do sujeito de fazer, o responsável por liquidar as faltas. Competente para ação, é tomado pelo desejo de fazer mal ao destinador e inicia sua revolta, ou ainda ao antissujeito, sua vingança. Busca-se ultrajar ou, em última instância, prejudicar violentamente aquele que lhe fez mal, o

responsabilizado pela impossibilidade de concretização dos projetos. Noutros termos, caracteriza-se como o exercício prático de agir contra o responsável pelas suas perdas. Nem sempre a insatisfação e a decepção evoluem obrigatoriamente em direção ao descontentamento pragmático, como é o caso da cólera. Pode-se inaugurar sentimentos de amargura, de rancor, de ressentimento e de ira.

O descontentamento, associado à agressividade, dá musculatura ao sadismo, ao sentir prazer com o sofrimento alheio. Trata-se da exacerbação da paixão como espécie de reparação da aflição enfrentada. Já a explosão diz respeito ao estágio em que o sujeito sana consigo mesmo os conflitos e as tensões acumuladas, “sem nenhuma consideração pelos objetos perdidos, pelos antissujeitos incriminados, ou pelos danos causados” (FONTANILLE, 2005, p. 65). Essas implicações denotam a dimensão passional em sua dinâmica e sucessão de estágios afetivos que alteram e afligem a existência do sujeito e, por assim dizer, do corpo semântico em sua experiência social mobilizada na construção do sentido.

3. A discursivização do ódio em Sem-Pernas

O personagem Sem-Pernas se mostra emocionalmente particular quando comparado aos demais meninos abandonados que não se encontram identificados com a noção de liberdade e de humanidade das instituições hegemônicas³. O personagem com deficiência, ainda assim, evidencia seu apreço aos valores afetivos e parentais e, sobretudo, aos vínculos familiares, que lhe causam uma extrema frustração. É o sujeito que, por considerar atraente os valores do

³ Defendemos que os meninos em situação de rua do romance se apresentam como sujeitos políticos por não se encontrarem identificados com a noção de liberdade e humanidade dos aparelhos hegemônicos. Devido à orientação marxista que norteia as ações, a concepção de liberdade é vista como possibilidade concreta de escolha, na esteira do materialismo histórico-dialético.



microuniverso semântico do destinador, deseja ser amado (querer-ser), mas se encontra impossibilitado (não-poder-ser) diante das desigualdades sociais, força motriz do regime social de que inevitavelmente faz parte:

[...] O que ele queria era felicidade, era alegria, era fugir de toda aquela miséria, de toda aquela desgraça que os cercava e os estrangulava. Havia, é verdade, a grande liberdade das ruas. Mas havia também o abandono de qualquer carinho, a falta de todas as palavras boas. [...] Ele queria uma coisa imediata, uma coisa que pusesse seu rosto sorridente e alegre, que o livrasse da necessidade de rir de todos e de rir de tudo. Que o livrasse também daquela angústia, daquela vontade de chorar que o tomava nas noites de inverno. Não queria o que tinha Pirulito, o rosto cheio de uma exaltação. Queria alegria, uma mão que o acarinhasse, alguém que com muito amor o fizesse esquecer o defeito físico e os muitos anos, talvez tivessem sido apenas meses ou semanas, mas para ele seriam sempre longos anos que vivera sozinho nas ruas da cidade, hostilizado pelos homens que passavam, empurrado pelos guardas, surrado pelos moleques maiores. (AMADO, 2008, p. 38).

No trecho anterior, observamos uma espera do sujeito patêmico em relação à conjunção com o objeto-valor. Mostra-se como um portador de expectativas e esperanças para o cuidado parental que, por ocasião da evidente impossibilidade de ingresso na dinâmica patriarcal/capitalista, é responsável pela profunda tristeza e angústia instaladas. É bom que se diga que, no caso de Sem-Pernas, há uma intensa indiferença consigo mesmo e com os outros, até mesmo diante das relações intersubjetivas, que resultam numa eterna sensação de deslocamento, de 'despertencimento'. Em diversos momentos, constata-se seu forte escárnio, uma ridicularização exacerbada sobre as múltiplas identidades, um prazer na humilhação. Observem, no excerto a seguir, como nem mesmo os colegas do

bando de meninos em situação de rua são poupados das pilhérias e das maldades do personagem:

[...] O Sem-Pernas costumava burlar dele [Pirulito], como de todos os demais do grupo, mesmo de Professor, de quem gostava, mesmo de Pedro Bala, a quem respeitava. Logo que um novato entrava para os Capitães da Areia formava uma ideia ruim de Sem-Perna. Porque ele logo botava um apelido, ria de um gesto, de uma frase do novato. Ridicularizava tudo, era dos que mais brigavam. Tinha mesmo fama de malvado. Uma vez fez tremendas crueldades com um gato que entrara no trapiche. E um dia cortara de navalha um garçom de restaurante para furtar apenas um frango assado. Um dia em que teve um abscesso na perna o rasgou friamente a canivete e na vista de todos o espremeu rindo. Muitos do grupo não gostavam dele, mas aqueles que passavam por cima de tudo e se faziam seus amigos diziam que ele era um “sujeito bom”. No mais fundo do seu coração, ele tinha pena da desgraça de todos. E rindo, ridicularizando, era que fugia de sua desgraça. Era como um remédio. (AMADO, 2008, p. 37).

Para Greimas (2014, p. 238), “a espera do sujeito não é uma simples vontade, ela se inscreve no quadro anterior que era constituído pela confiança”. Afinal, pressupõe-se que o sujeito de estado acreditava contar com o sujeito de fazer para a concretização de seus direitos. O personagem, a partir do recrudescimento das desigualdades e das intensas violações de direitos básicos (alimentação, moradia, dignidade, família, para mencionar os mais visíveis), mostra possuir consciência da confiança mal depositada no modelo de bem-estar e de proteção social que, pressuposto como simulacro cultural pela democracia participativa, é um privilégio de classe na sociedade brasileira e, por assim dizer, um privilégio burguês.

Ainda que confrontado com a evidente incompatibilidade modal e com seu cancelamento como sujeito de direito, a criança insiste em seus desejos. Podemos



dizer que Sem-Pernas, obstinado pelos valores da sociedade de consumo com os quais não se encontra alinhado, e Pirulito, com sua religiosidade viciosa, divergem da emancipação política dos Capitães da Areia. Nos dois casos, nota-se um apreço pelos valores das instituições hegemônicas no que diz respeito ao depósito de expectativas, sejam em Deus ou no capital, muito embora transgridam existencialmente o padrão e a normalidade do poder imposto. Não à toa, Sem-Pernas, na ampliação da disjunção, compreende ingenuamente a dinâmica de retroalimentação do sistema socioeconômico.

Daí decorrem não só a decepção com a sociedade que se mostra descompromissada em realizar o esperado, já que não assume a responsabilidade frente ao problema da criminalidade e do abandono infantil, mas também a insatisfação com a impossibilidade concreta de entrar em conjunção com os afetos parentais, pelos quais projetou uma atmosfera de expectativa desde cedo, nessa tendência paradoxal de amar o que não se tem e odiar o que não se pode ter ao mesmo tempo. Não nos esqueçamos ainda da decepção consigo mesmo quando ciente da impossibilidade de conjungir com aquilo que deveria ser direito de todos. Instala-se o irrefreável descontentamento, que norteia as ações do personagem: Sem-Pernas busca a tragédia implicada na autodestruição recíproca, pois dessubjetivado tampouco existe para si mesmo. Nesse ponto, mascara a denúncia social mediante sua introjeção pela sociedade brasileira como inaproveitável e como deslocado da padronização compulsória. Podemos reunir assim as condições clássicas de um paradigma de fácil reconhecimento para resolução dos males sofridos: a visão trágica da realidade.

Depois encontrou os Capitães da Areia (foi o Professor quem o trouxe, haviam feito camaradagem num banco de jardim) e ficou com eles. Não tardou a se destacar porque sabia como nenhum afetar uma grande dor e assim conseguir enganar senhoras, cujas casas eram depois visitadas pelo grupo já ciente de todos os lugares onde havia objetos de valor e de todos os hábitos da casa. E o Sem-Pernas tinha verdadeira satisfação ao pensar em quanto o xingariam aquelas senhoras que o haviam tomado por um pobre órfão. Assim se vingava, porque seu coração estava cheio de ódio. Confusamente desejava ter uma bomba como daquelas de certa história que o Professor contara que arrasasse toda a cidade, que levasse todos pelos ares. Assim ficaria alegre. Talvez ficasse também se viesse alguém, possivelmente uma mulher de cabelos grisalhos e mãos suaves, que o apertasse contra o peito, que acarinhasse seu rosto e o fizesse dormir um sono bom, um sono que não estivesse cheio dos sonhos da noite na cadeia. Assim ficaria alegre, o ódio não estaria mais no seu coração (AMADO, 2008, p. 39).

Assim sendo, a criança possui uma incessante necessidade de querer fazer mal à sociedade. Não se trata de compreender o ódio como simples sentimento resultante de humilhações particulares e voltado para um indivíduo específico, porque se alimenta do sofrimento, sem discriminação de qualquer espécie. O ódio goza, nesse sentido, um *status* privilegiado: o comportamento sádico é direcionado à coletividade, pois não se sabe contra o quê ou contra quem deve lançar a cólera. Em jogo, está o sentir prazer com a fragilidade alheia como reparação das imbricações passionais e, até mesmo, dos momentos de tensão e de estupor que o levaram à incapacidade de agir imediatamente contra seus algozes. É necessário compreendermos um segundo fator: a incompletude das ações humanas diante do sofrimento dele, pois as experiências são sempre de má realização. Nada é da ordem do acabamento, sempre há falta e interdição para Sem-Pernas. Vejamos como essas questões se mostram colocadas no seguinte excerto, no qual se discorre sobre sua relação com a vitalina Joana:



Sem-Pernas levanta estremunhado. Um grande cansaço nos seus membros. Aquelas noites são como batalhas. Nunca é um gozo completo, uma satisfação total. A solteirona quer uma migalha de amor. Teme o amor completo, o escândalo de um filho. Mas tem sede e fome de amor, quer nem que sejam as migalhas. Mas Sem-Pernas quer fazer o amor completo, aquilo o irrita, faz crescer seu ódio. Ao mesmo tempo se sente preso ao corpo da solteirona, às carícias a meio, trocadas na noite. Uma coisa o retém naquela casa. Se bem ao acordar tenha ódio de Joana, uma raiva impotente, uma vontade de a estrangular já que não a pode possuir totalmente, se a acha feia e velha, quando a noite se acerca fica nervoso pelos carinhos da vitalina, pela mão que movimenta seu sexo de menino, pelos seus seios onde repousa a cabeça, pelas suas coxas grossas. Imagina planos para a possuir, mas a solteirona os frustra, fugindo no último momento, e ralha com ele em voz baixa. Uma raiva surda possui Sem-Pernas. Mas a mão dela vem de novo para seu sexo e ele não pode lutar contra o desejo. E volta àquela luta tremenda da qual sai nervoso e esgotado. Durante o dia responde mal a Joana, diz brutalidades, a solteirona chora. Ele a chama de vitalina, diz que vai embora. Ela lhe dá dinheiro, pede que ele fique. Mas não é pelo dinheiro que ele fica. Fica porque o desejo o retém. Já sabe qual a chave que abre a sala onde Joana guarda seus objetos de ouro. Sabe como tirar a chave para levá-la aos Capitães da Areia. Mas o desejo o retém ali, junto dos seios e das coxas da vitalina. Junto da mão da vitalina (AMADO, 2008, p. 239-240).

Ora, o programa narrativo de revolta se consolida: o sujeito é um exímio espião que, travestido de bom menino e desviado da boa ética, busca localizar os bens valiosos das residências da Cidade Alta. Sabemos que o êxito e a excelência dos furtos dependem inteiramente de sua capacidade de manipulação e de dissimulação. Cancelada sua cidadania, é reconhecido então como o espião do grupo: “aquele que sabia se meter na casa de uma família uma semana, passando por um bom menino perdido dos pais na imensidão agressiva da cidade” (AMADO, 2008, p. 33).

Para o êxito da missão, simula o papel temático de criança órfã com deficiência, ironicamente vítima das circunstâncias da vida, cuja finalidade é comover pateticamente as famílias nessa combinação necessária de arquétipo alegórico do romance romanesco (DUARTE, 1996) - convenhamos que ainda nos referimos àquela sociedade classista, capacitista, colonialista e racista que aparentemente se mostra solidária. Na essência dos fatos, porém, encontra uma oportunidade para menosprezá-lo. É o jogo de reconhecimento dos semelhantes, fundamentada na tragédia da escravidão em nossa formação cultural, que dinamizam as relações e os valores sociais no Brasil. Nesse código de valores onde os indivíduos são coisificados, nunca ninguém o tinha amado pelo que ele era verdadeiramente: um menino em situação de rua e com deficiência física.

Sem-Pernas consolida a revolta contra o destinador porque possui uma disposição e uma competência inicial para a realização da empreitada. Ressentido, ele quer, deve e sabe fazer comover, se passar por um bom menino, localizar os bens valiosos e permitir os furtos dos Capitães da Areia. Mesmo assim, depende da aptidão e da sensibilidade provocada em suas vítimas. E, mais do que isso, do compadecimento delas. A respeito disso, podemos ler o seguinte diálogo entre Sem-Pernas e Ester, quando esta se mostra comovida com o sofrimento dele ao ponto de adotá-lo como filho. Apesar da boa intenção de Ester e Raul, a personagem é vítima de todo um aparato estético que o escamoteia ao ponto de transformá-lo em uma imitação estética de Augusto, o filho perdido do casal:

[...] – Que é, meu filho?

– Dona, eu sou um pobre órfão...

A senhora fez com a mão sinal que ele esperasse e dentro de poucos minutos estava no portão sem ouvir sequer as desculpas da empregada por não ter atendido à porta:

– Pode dizer, meu filho olhava os farrapos do Sem-Pernas.



– Dona, eu não tenho pai, faz só poucos dias que minha mãe foi chamada pro céu – mostrava um laço preto no braço, laço que tinha sido feito com a fita do chapéu novo do Gato, que se danara. – Não tenho ninguém no mundo, sou aleijado, não posso trabalhar muito, faz dois dias que não vejo de comer e não tenho onde dormir. Parecia que ia chorar. A senhora olhava muito impressionada:

– Você é aleijado, meu filho?

O Sem-Pernas mostrou a perna capenga, andou na frente da senhora forçando o defeito. Ela o fitava com compaixão:

– De que morreu sua mãe?

– Mesmo não sei. Deu uma coisa esquisita na pobre, uma febre de mau agouro, ela bateu a caçoleta em cinco dias. E me deixou só no mundo... Se eu ainda aguentasse o repuxo do trabalho, ia me arranja. Mas com esse aleijão só mesmo numa casa de família... A senhora não tá precisando de um menino pra fazer compra, ajudar no trabalho da casa? Se tá, dona...

E como o Sem-Pernas pensasse que ela ainda estava indecisa completou com cinismo, uma voz de choro:

– Se eu quisesse me metia aí com esses meninos ladrão. Com os tal de Capitães da Areia. Mas eu não sou disso, quero é trabalhar. Só que não aguento um trabalho pesado. Sou um pobre órfão, tou com fome... (AMADO, 2008, p. 120-121).

Acolhido, o sujeito é modalizado pelo poder-fazer, que o distancia do ressentimento. Reúne agora todos os ingredientes para liquidar sua falta, encontra-se plenamente competente para consolidar seu projeto. Ele quer a destruição do destinador, muito embora evidencie seu apego ao conforto da vida burguesa e às possibilidades oferecidas, com as quais por tanto tempo sonhara: “Mas a comida, a roupa, o quarto, e mais que a comida, a roupa e o quarto, o carinho de dona Ester tinham feito que ele passasse já oito dias...” (AMADO, 2008, p. 131). Em todo caso, os valores já não fazem mais tanto sentido diante da gravidade da vida marginal. Pois, de nada adiantaria viver uma vida confortável quando os demais meninos em situação de rua, assim como ele, estariam enfrentando a fome, abandonados num velho trapiche localizado no cais do porto.

Devido à orientação violenta que o define, o dilema gira em torno da lei do bando, da qual se torna vítima e se sobressai, como comum no mundo da criminalidade, mesmo quando frente à possibilidade de uma vida melhor. Vejamos:

E leu uma notícia no jornal:

Ontem desapareceu da casa número... da rua..., Graça, um filho dos donos da casa, chamado Augusto. Deve ter se perdido na cidade que pouco conhecia. É coxo de uma perna, tem treze anos de idade, é muito tímido, veste roupa de casimira cinza. A polícia o procura para o entregar aos seus pais aflitos, mas até agora não o encontrou. A família gratificará bem quem der notícias do pequeno Augusto e o conduz a sua casa.

[...]

O Sem-Pernas ficou calado. Mordia o lábio. Professor disse:

– Ainda não descobriram o furto...

Sem-Pernas fez que sim com a cabeça. Quando descobrissem o furto não o procurariam mais como a um filho desaparecido. Barandão fez uma cara de riso e gritou:

– Tua família tá te procurando, Sem-Pernas. Tua mamãe tá te procurando pra dar de mamar a tu...

Mas não disse mais nada, porque o Sem-Pernas já estava em cima dele e levantava o punhal. E esfaquearia sem dúvida o negrinho se João Grande e Volta Seca não o tirassem de cima dele. Barandão saiu amedrontado. O Sem-Pernas foi indo para o seu canto, um olhar de ódio para todos. Pedro Bala foi atrás dele, botou a mão em seu ombro: – São capazes de não descobrir nunca o roubo, Sem-Pernas. Nunca saber de você... Não se importe, não. – Quando doutor Raul chegar vão saber... E rebentou em soluços, que deixaram os Capitães da Areia estupefatos. Só Pedro Bala e o Professor compreendiam, e este abanava as mãos porque não podia fazer nada. Pedro Bala puxava uma conversa comprida sobre um assunto muito diferente. Lá fora o vento corria sobre a areia e seu ruído era como uma queixa (AMADO, 2008, p. 114).

Após abandonar a casa das vítimas, o inevitável sofrimento do destinador em razão das perdas materiais provoca o interativo prazer que o alimenta. Embora com Ester e Raul a experiência tenha sido diferente, o sadismo pela violência e o



fracionamento das humilhações particulares, levadas ao extremo, provocam a compulsão por repetição, numa espécie excessiva de impulso para a realização do fazer passional. Em decorrência da não evolução, dá-se à explosão da cólera. Afinal de contas, “quando os corações das demais crianças ainda estão puros de sentimentos, o do Sem-Pernas já estava cheio de ódio. Odiava a cidade, a vida, os homens. Amava unicamente o seu ódio, sentimento que o fazia forte e corajoso apesar do defeito físico” (AMADO, 2008, p. 251). Por isso, o ódio corrói o sentido de sua existência semiótica, daquilo que não se inclui, a mortificação em vida. Arriscaríamos dizer que é a trama que o conduz à morte prematura e voluntária:

[...] Se fizera homem antes dos dez anos para lutar pela mais miserável das vidas: a vida de criança abandonada. Nunca conseguira amar ninguém, a não ser a este cachorro que o segue. Quando os corações das demais crianças ainda estão puros de sentimentos, o do Sem-Pernas já estava cheio de ódio. Odiava a cidade, a vida, os homens. Amava unicamente o seu ódio, sentimento que o fazia forte e corajoso apesar do defeito físico. Uma vez uma mulher foi boa para ele. Mas em verdade não o fora para ele e sim para o filho que perdera e que pensara que tinha voltado. De outra feita outra mulher se deitara com ele numa cama, acariciara seu sexo, se aproveitara dele para colher migalhas do amor que nunca tivera. Nunca, porém, o tinham amado pelo que ele era, menino abandonado, aleijado e triste. Muita gente o tinha odiado. E ele odiara a todos. Apanhara na polícia, um homem ria quando o surravam. Para ele é este homem que corre em sua perseguição na figura dos guardas. Se o levarem, o homem rirá de novo. Não o levarão. Vêm em seus calcanhares, mas não o levarão. Pensam que ele vai parar junto ao grande elevador. Mas Sem-Pernas não para. Sobe para o pequeno muro, volve o rosto para os guardas que ainda correm, ri com toda a força do seu ódio, cospe na cara de um que se aproxima estendendo os braços, se atira de costas no espaço como se fosse um trapezista de circo. A praça toda fica em suspenso por um momento. Se jogou, diz uma mulher, e desmaia. Sem-Pernas se rebenta na montanha como um trapezista de circo

que não tivesse alcançado o outro trapézio. O cachorro late entre as grades do muro (AMADO, 2008, p. 251).

Sem-Pernas, sancionado negativamente, mata-se por sentir-se sozinho, abandonado, vítima do sistema que o produziu. Para ele, só resta a fatal e derradeira possibilidade de extinção diante das truculências do Estado Penal. Mais do que isso, mata-se como revolta na busca da destruição de seu sofrimento mediante o jogo estabelecido entre as instâncias do escamoteamento e da liberdade que o conduz à realidade assassina e suicida.

4. O esquema passional canônico

Na abordagem do Esquema Passional Canônico, adotaremos o modelo de Fontanille e Greimas (1993), organizado de acordo com a sequência: Constituição > Sensibilização > Moralização. A Sensibilização, por seu turno, desdobra-se em uma Disposição, uma Patemização e uma Emoção, que correspondem ao momento junctivo estabelecido na relação entre actantes.

Na etapa de Constituição, onde temos um determinismo social, psicológico e histórico atrelado à subjetividade, resgataremos momentos importantes. Sabemos que, antes de ingressar aos Capitães da Areia, a criança abandona a casa de um padeiro a quem chamava de padrinho, que o surrava constantemente. Em certo momento, morara sozinho nas ruas da cidade e até mesmo chegara a ser preso pelos soldados que o torturaram com uma borracha. Quando preso, é humilhado em virtude de sua deficiência física. Como se enuncia em diferentes trechos, o menino possui uma perna coxa e é vítima da truculência capacitista e da arbitrária violência policial. Essas condições o afetam ao ponto de desapropriá-lo de suas



competências modais justamente por presentificar, ao longo do tempo e do espaço, os acontecimentos traumáticos. Mais que isso, configura-se como um sujeito avesso àquilo que não pode sentir:

Nunca tivera família. Vivera na casa de um padeiro a quem chamava ‘meu padrinho’ e que o surrava. Fugiu logo que pôde compreender que a fuga o libertaria. Sofreu fome, um dia levaram-no preso. Ele quer um carinho, u’a mão que passe sobre os seus olhos e faça com que ele possa se esquecer daquela noite na cadeia, quando os soldados bêbados o fizeram correr com sua perna coxa em volta de uma saleta. Em cada canto estava um com uma borracha comprida. As marcas que ficaram nas suas costas desapareceram. Mas de dentro dele nunca desapareceu a dor daquela hora. Corria na saleta como um animal perseguido por outros mais fortes. A perna coxa se recusava a ajudá-lo. E a borracha zunia nas suas costas quando o cansaço fazia parar. A princípio, chorou muito, depois, não sabe como, as lágrimas secaram. Certa hora não resistiu mais, abateu-se no chão. Sangrava. Ainda hoje ouve como os soldados riam e como riu aquele homem de colete cinzento que fumava um charuto (AMADO, 2008, p. 38).

Logo somos direcionados à segunda etapa do esquema, a Sensibilização, onde se dá a manifestação da paixão propriamente dita. Já sabemos, por exemplo, que Sem-Pernas se encontra impossibilitado diante de seus desejos. Ele deseja ser amado (querer-ser) segundo a lógica dos valores afetivos, porém se encontra impossibilitado (não-poder-ser) devido à posição que ocupa na hierarquia social. Dá-se a Disposição, a do sujeito interditado, porque, embora concentrado na busca dos valores impossíveis, encontra-se distanciado da estratificação. Desenvolvem-se, como resultados, outros estatutos em relação aos percursos narrativos do sujeito, dos quais emergem a decepção, a frustração, a cólera e a morte voluntária, todas associadas às consequências das assimetrias conjunturais. Sem-Pernas, muito

embora não concretize o percurso do *Bildungsroman*⁴ (romance de formação realista), não deixa de marcar o desencanto e a desilusão decorrentes do choque modal entre o mundo visível (aparência) e o que se mostra ocultado (essência).

A Patemização aparece em seguida com o choque modal instalado. Nessa etapa, integra o descontentamento como produto da impossibilidade aparentada (não-poder-ser), que desloca o personagem para o campo da impaciência. O sujeito, localizado no extremo da impossibilidade, ora se mostra atualizado pelos desejos afetivos e parentais, ora se encontra submetido ao ímpeto furor de revolta justamente por não os conseguir.

À emoção localiza-se a correspondência da manifestação somática assumida como comportamento apaixonado. Está presente uma postura voltada para a truculência com alto impacto. Sem-Pernas encontra-se à deriva, sem nenhuma expectativa, para quem o ódio é o único sentimento cultivado. Podemos considerar que é a paixão que regula o fazer de seus percursos narrativos, que o leva à nulidade semiótica, à extinção. Por fim, concentra-se o juízo de valor coletivo acerca do comportamento visível na etapa da Moralização. Detectamos, para além de uma axiologia reguladora de valorização social sobre os programas narrativos, os rastros de sofrimento que se deixam transparecer graças aos marcadores de opressão. Cada vez mais, Sem-Pernas compensa o isolamento pessoal e a morte como resolução de angústias e sofrimentos. Para concluir, podemos nos valer dos percursos ora apresentados para refletir acerca da emergência do debate sobre a violência que escraviza, a morte voluntária como solução dos conflitos no modelo social ao qual se alienou e com o qual se identificou, mas com o qual não se pôde conjungir. Nessa perspectiva, diante da impossibilidade de suportar a vida,

⁴ O chamado 'romance de formação' surgiu na segunda metade do séc. XVIII. Nesse tipo de romance, narra-se o processo de transformações físicas, psicológicas e sociais no amadurecimento de um protagonista/personagem.



Sem-Pernas responde com a antecipação da morte seu desejo de revolta, criminalizando a si mesmo diante do desejo obscuro de matar.

4. Considerações finais

Os resultados provenientes deste trabalho nos permitem observar como o ódio de Sem-Pernas, enquanto categoria de análise, é uma paixão discursivizada por Jorge Amado na ótica do não-lugar, onde não ocorre o reconhecimento enquanto sujeito participante e constituinte de uma alteridade e coletividade. Daí a sensação de deslocamento constante, nessa tendência de dessubjetivação não só para o outro, mas também para si. Obstinado, o personagem deseja entrar em conjunção com os valores parentais, mas se encontra impossibilitado diante das desigualdades que estruturam a sociedade. Com efeito, adquire uma visão trágica da realidade, que se mostra impossível de suportar.

O sujeito é tomado pelo desejo de fazer mal a todos, sem distinção de qualquer espécie. Assume, então, o papel temático de pobre criança órfã e abandonada com o intuito de comover, adentrar aos espaços privados e, assim, localizar os bens valiosos. Por fim, permite o êxito dos furtos realizados pelos Capitães da Areia. Trata-se da consolidação de seu programa narrativo de revolta contra o destinador.

Como conclusão, deve-se observar que não se trata de um saber sobre a morte, mas de uma compreensão sobre as tramas que o conduz à morte prematura. O autoextermínio, nesse caso, é resultado de uma personalidade má

que o indivíduo acredita ter. Nessa esteira, mostra-se a importância do debate acerca da presença do outro na tentativa de reequilibrar o sentimento de falta decorrente da organização social.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1937].

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

FIORIN, José Luiz. *Semiótica das paixões: o ressentimento*. Alfa: Revista de Linguística, São Paulo, v.51, n.1, p. 9-22, 2007.

FONTANILLE, Jacques. Sémiotique des passions. In: HÉNAULT, Anne. (Org.). *Questions de sémiotique*. Paris: PUF, 2002. p. 601-637.

FONTANILLE, Jacques. A conversão mítico-passional. In: LARA, Glaucia M. P.; MACHADO, I. L.; EMEDIATO, Wander (Orgs.). *Análises do Discurso Hoje*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 93-120, 2008.

FONTANILLE, Jacques. Colère. In: DITCHE, E. R.; FONTANILLE, J.; LOMBARDO, P. *Dictionnaire des passions littéraires*. França: Belin, 2005.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. (Trad. Dilson Ferreira da Cruz). São Paulo: EDUSP, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2000.



UCHOA, Pablo. '*Capitães da Areia*': o dia em que o Estado Novo queimou um dos maiores clássicos da literatura brasileira. BBC Brasil, Londres, 25 nov. 2017. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-41969983> >.

Recebido em 15/08/2023

Aceito em 16/10/2023

Abc de Castro Alves, de Jorge Amado: Canto de liberdade, sertão e projeto literário

Abc de Castro Alves, by Jorge Amado: Song of freedom, hinterland and literary project

Ingrid Piaulino¹

Andrea Lobato²

Welistony Câmara Lima³

Ana Patrícia Sá Martins⁴

RESUMO: *Abc de Castro Alves*, de Jorge Amado, narra a vida do poeta baiano e o constrói como um personagem, visando a exaltação de uma literatura brasileira engajada. Dessa forma, busca-se compreender de que forma Alves é tecido enquanto elemento literário, sua relação com o projeto literário/político de Jorge Amado e a ideia de sertão enquanto campo libertário. Para tanto, a metodologia utilizada foi a de cunho qualitativo e bibliográfica, elencando Rossi (2009), Pontes (2017) e Figueiredo (1998). Essa pesquisa justifica-se pela partilha do diálogo entre Jorge Amado e a

¹ Possui graduação em Letras-Português/Inglês pela UEMA e é mestranda, bolsista, em Teoria Literária (UEMA). Faz pós-graduação em Gamificação e Língua Portuguesa e Literatura no contexto educacional, ambos pela UNINTER. Também, é componente do Grupo de Pesquisa TECER (UEMA). E-mail: ingridpiaulinolopes@gmail.com.

² Possui Doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestrado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Maranhão. É Professora da Universidade CEUMA e Professora Adjunto IV da Universidade Estadual do Maranhão. Docente do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, área de Concentração Teoria Literária. E-mail: andreatmlobato@gmail.com.

³ Possui graduação em Letras Língua Portuguesa, Língua Espanhola e Literaturas pela UEMA e é mestrando, bolsista, em Teoria Literária (UEMA). Faz pós-graduação em Semiótica e Análise do Discurso (FAMEESP). Também, é componente do Grupo de Pesquisa MELP (UEMA) e LiDiME (UFMA). E-mail: profetonylima@gmail.com.

⁴ Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos -UNISINOS/RS (2020). Graduada em Letras Licenciatura Plena em Espanhol, pela Universidade Federal do Maranhão (2008) e em História Licenciatura, pela Universidade Estadual do Maranhão (2009). Atua como Professora Adjunta no Departamento de Letras da Universidade Estadual do Maranhão. É Professora Permanente no Mestrado Profissional em Educação (PPGE/UEMA) e no Mestrado Acadêmico em Letras (PPGLE/UEMA). É líder do grupo de pesquisa Multiletramentos no Ensino de Línguas (MELP). E-mail: anamartins1@professor.uema.br.



obra poética de Castro Alves que, ainda que sejam sujeitos de épocas distintas, são guiados pelo construto ideacionário de liberdade.

ABSTRACT: Jorge Amado's *Abc de Castro Alves* narrates the life of the Bahian poet and builds him as a character, aiming at the exaltation of an engaged Brazilian literature. Thus, we seek to understand how Alves is woven as a literary element, his relationship with Jorge Amado's literary/political project, and the idea of sertão as a libertarian field. To this end, the methodology used was qualitative and bibliographic, listing Rossi (2009), Pontes (2017), and Figueiredo (1998). This research is justified by sharing the dialog between Jorge Amado and the poetic work of Castro Alves who, although subjects of different times, are guided by the ideational construct of freedom.

PALAVRAS-CHAVE: Projeto literário; Amado; Personagem; Alves.

KEYWORDS: S Literary project; Amado; Character; Alves.

1. Introdução

Na obra literária *Abc de Castro Alves*, Jorge Amado engendra a narração biográfica do poeta baiano Castro Alves e o constrói como um personagem, visando à exaltação de uma literatura brasileira engajada. Nesse sentido, *Abc de Castro Alves: Canto de liberdade, sertão e projeto literário* busca compreender de que forma o poeta é tecido enquanto elemento literário na narrativa de Jorge Amado, assim como analisar a relação com o projeto literário/político de Jorge Amado.

Para isso, delimitamos como objetivos específicos analisar a construção da ficcionalização de um dos maiores poetas da literatura brasileira na biografia referida e, além do mais, compreender de que forma o autor se aproxima do poeta, seja de forma literária, seja de forma política. É evidente que o projeto literário dessa obra de Jorge Amado possui elementos que, ainda que tragam traços de um romance, se declaram como biográficos, uma vez que recorrem a documentos que datam a vida do poeta.

Assim, a problemática que levantamos é norteadada pelo seguinte questionamento: como o poeta é ficcionalizado na biografia romanceada? Para responder a essa pergunta e às demais reflexões sobre como a cultura nordestina é louvada na obra, utilizou-se a literatura de Figueiredo (1998), por meio de seu olhar crítico sobre as análises (inter)literárias entre Castro Alves e Jorge Amado; Pontes (2017), que faz um percurso mediado entre Jorge Amado e o campo comunista; Silva (2012), que analisa as diversas biografias dedicadas ao poeta, tencionando identificar os traços memorialísticos com que Castro Alves se faz presente nas diferentes manifestações culturais; dentre outros. O método de pesquisa de cunho qualitativo e bibliográfico utilizado considera a abordagem sociocultural e de análise de alguns personagens, por permitir uma reflexão profunda e significativa do *ABC de Castro Alves* de Jorge Amado.

Destarte, essa pesquisa foi produzida por professores e mestrandos em Teoria Literária que buscam, por meio da materialidade de opiniões literárias, convergências entre a biografia declarada de Jorge Amado e a obra poética de Castro Alves, em meio ao prisma libertário dialogado por ambos: esse, que defende a liberdade como natural ao ser humano, e aquele, que acredita nela enquanto a amante mais bela de todas.

2. *Abc de Castro Alves*: uma biografia romanceada

A biografia romanceada intitulada *Abc de Castro Alves*, escrita por Jorge Amado e publicada em 1941, narra a vida do poeta em sua brevidade, envolta nos amores, lutas e viagens que fizeram o seu reconhecimento na literatura brasileira. Para tanto, o autor opta pelo uso de um narrador que conta a história não para o leitor, mas para a interlocutora sem nome, louvada como “negra”: “Senta-te aqui ao



meu lado, amiga, e eu te contarei uma história. Faz tempo que não te conto uma história na beira deste cais” (AMADO, 2010, p.7).

Louvação essa que faz parte da estrutura de um “abc” que não se compromete necessariamente com a realidade, mas a idealiza e ressalta suas melhores nuances. Nesta análise, selecionamos alguns fragmentos da edição de 2010, publicada pela editora Companhia das Letras, na Coleção Jorge Amado, sob o conselho editorial de Alberto da Costa e Silva e Lilia Moritz Schwarcz, contendo 304 páginas. Os trechos selecionados abordam as categorias analisadas: canto de liberdade, sertão e projeto literário.

Jorge Amado aborda desde a “genealogia familiar à ligação com o contexto histórico vivido (...), como também a seleção de fatos individuais e sociais” do poeta (PONTES, 2017, p.4). Ademais, conta que “três cidades marcam a sua vida, entre todas em que andou, como três mulheres a marcam, entre as muitas que amou e possuiu. Bahia, Recife e São Paulo” (AMADO, 2010, p.76). A partir da sua origem baiana, passando pela capital pernambucana, depois pela selva de pedra e a capital carioca, a vida do poeta é assim apresentada em um percurso que reconta um novo Castro Alves, talvez desconhecido pela maioria dos leitores de suas poesias.

A obra *ABC de Castro Alves* foi escrita por Jorge Amado em meio a um país dividido politicamente que atravessava os desafios da entrada na Segunda Guerra Mundial. Assim como o fez na biografia *O Cavaleiro da Esperança: vida de Luís Carlos Preste*, figura que possuía grande notoriedade como político comunista - Jorge Amado se propôs a desenvolver em *ABC de Castro Alves* uma narrativa que ressaltasse as características do jovem líder que defendia a liberdade como o bem mais supremo e natural ao ser humano: “[t]omaria da liberdade como se ela fosse uma mulher, de esgalgo corpo e de perfeito rosto e a ela dedicaria toda a sua vida,

os seus mais belos versos, em função dela viveria” (AMADO, 2010, p.36). Para isso, o romancista denuncia em suas obras tudo aquilo que mina a liberdade:

A militância de Jorge Amado constitui um dos elementos-chave para a compreensão de parte substantiva de sua trajetória como escritor. Basta lembrar que, dos mais de sessenta anos de carreira, quase 25 foram dedicados à construção de uma prática literária visceralmente ajustada aos dilemas associados ao seu engajamento no Partido Comunista Brasileiro (PCB) (ROSSI, 2009, p.23).

Reúne, assim, as ideias que louvam a liberdade, descrita como a mulher mais amada por Castro Alves para, ao mesmo tempo, “influenciar os intelectuais em defesa da soberania nacional” (PONTES, 2017, p.3) que viam nas artes em geral oportunidade para expressarem suas angústias e revoltas da época.

Decerto, não parece aleatório que Amado tenha focado cada vez mais o Partido, justamente num contexto em que seus membros, na mais completa ilegalidade, passavam a sofrer as piores perseguições, prisões e torturas desde a divulgação do Plano Cohen e a implantação do Estado Novo em 1937 (ROSSI, 2009, p.29).

Atrelado às vivências do poeta, o autor apresenta à sua interlocutora as mulheres de Castro Alves: seu primeiro amor, Leonídia, é descrita como “a menina de olhos mortos que lhe ensinara o nome das flores” (AMADO, 2010, p.63). Leonídia Fraga suicidara-se após a morte do seu amado. Eugênia Câmara o conheceu quando ele tinha apenas dezesseis anos e logo o seduziu - é para ela que o poeta dedica o poema “Meu segredo”. A atriz de teatro é acusada pelos amigos de Castro Alves de culpada pela sua morte precoce (AMADO, 2010, p.309). Em Recife, Idalina, que sonhava em ter uma vida de regalias, recebe de Castro Alves a oferta de que “em troca da sua beleza”, “o presente da cidade (...) cairia aos seus pés” (AMADO,



2010, p.100). Outras são descritas brevemente ou com certo protagonismo na vida do poeta.

No leito de sua morte, como num resgate de todas essas mulheres que passaram pela vida do poeta, o autor celebra suas aventuras amorosas numa derradeira despedida de suas muitas amantes:

E, cerrando os olhos negros, ele beija a fronte pura de Eulália Filgueiras que se aproxima lhe oferecendo os lábios. Vem Dendém de riso travesso, um beijo na boca de Maria Cândida, chegam as judias, são três: Mary, Simy e Ester, a todas três ele amou. Inês chega de terras distantes, seus negros cabelos de espanhola. Vem a paulista Maria Carolina. Idalina, saudosa Idalina dos primeiros tempos do Recife! Leonídia, a virgem sertaneja, em cujos seios descansou a cabeça febril. Nas mãos traz flores da campina, um sorriso nos lábios. Sinhá Lopes dos Anjos, do país de São Paulo, envolta em neblina. Agnese, fria Agnese, que não quiseste delirar de amor... E Eugênia, os olhos vermelhos de chorar, as mãos estendidas para ele, o corpo tão belo e tão amado! (AMADO, 2010, p.265).

Essa é uma característica dos romances de Amado, uma vez que o autor celebra as aventuras amorosas, exagerando, decerto, mas ficcionalizando momentos históricos embasado em pesquisas que credibilizam suas narrativas e que paralelamente projetam sua ideologia na ficção. Com o poeta Castro Alves ocorreu essa afinidade por uma série de fatores, mas principalmente pelas suas aspirações. Segundo Domício Proença Filho, "Jorge Amado identifica-se com o poeta. Diz de Castro Alves e de seus amores e diz, paralelamente, do encantamento do seu próprio sentir amoroso, diante da amada, sua silenciosa interlocutora" (PROENÇA FILHO, 2010, p.323).

3. Construção do personagem Castro Alves

3.1. Cultura nordestina: os abcs dos heróis do sertão e a genealogia familiar do poeta baiano

De acordo com Proença Filho (2010, p.320), como “frequentador assíduo da literatura oral e popular brasileira, o abc privilegia a louvação”, além do mais, “exalta a valentia cangaceira, a excepcionalidade de animais do campo; registra os feitos e acontecimentos famosos (PROENÇA FILHO, 2010, p.320). Os heróis são louvados por meio de abc. Algumas figuras heróicas do sertão nordestino são neles lembradas e imortalizadas. A exemplo disso, na literatura de cordel, Rodolfo Coelho Cavalcanti publicou, em 1976, o *ABC de Maria Bonita, Lampião e seus cangaceiros* (CAVALCANTI, 1976):

Ruiu a Ponte da Vida
Do famoso "CAPITÃO"
Conhecido VIRGULINO
Bonaparte do Sertão.
Foi ele um dia tombado
Com sua amante ao lado
Pelos laços da traição.
(...)
Varrendo de ponta à ponta
A grute dos cangaceiros
Morreram sem piedade
Ali todos bandoleiros...
Ao depois de fulminados
Foram todos degolados,
Não houve prisioneiros.
(CAVALCANTI, 1976, p.6)

Nessa poesia, o cordelista coloca Maria Bonita em primeiro plano, dando o reconhecido protagonismo já mencionado pelo narrador do *ABC de Castro Alves*: “Lampião teve o seu abc, num abc foi cantada Maria Bonita que cortou o sertão



com o seu homem e por ele deu a cabeça bem próximo a Propriá” (AMADO, 2010, p.9). O musicista paraense Waldemar Henrique, rememorando as lembranças de locais por onde passou, compõe, em 1948, a canção *o ABC de Lampião* (PEREIRA, 1948), que exalta a valentia e don juanismo de “Virgulino” (ALVES, 2018, p.33).

Outro registro de literatura histórica em formato de abc sobre a vida do cangaceiro pode ser encontrado na reportagem de Nonnato Masson, intitulada *A aventura sangrenta do cangaço*, em que, mesmo sob a neblina do anti-heroísmo “para os injustiçados nos sertões do Nordeste, Lampião era a última instância” (MASSON, 1962). Todos esses registros evidenciam que há uma relação próxima que une as histórias dos heróis do sertão e Castro Alves, herói declamado por Amado, ainda que não tenham compartilhado vivências datadas no tempo.

Quem nasceu na caatinga, viu o mugir triste dos bois nos mais tristes crepúsculos, cresceu ouvindo histórias de secas e de cangaceiros, assistindo a duelos de punhal e a amansamentos de touros bravios, aprendendo que a vida é feita para ser vivida valentemente, quem vive o anônimo heroísmo diário do sertão, é capaz até de se levantar e lutar contra o código de honra que o próprio sertão criou (AMADO, 2010, p.15).

Castro Alves nasceu no sertão baiano e viu, desde pequeno, o seu destino interpelado a grandes figuras revolucionárias, seja o major Silva Castro liderando batalhões na Independência a corajosa tia Pórcia, que fugiu para viver o amor proibido nos braços de seu amado, o tio alferes João José Alves, por quem tinha grande afeto, respeito e admiração pelo seu espírito revolucionário, ou mesmo a caatinga com sua vegetação - todos contribuíram para a formação humanitária, rebelde e destemida do poeta. Aprendera desde cedo que o sertão possui as suas próprias regras e cria homens e mulheres fortes com amores arrebatadores:

Um código de honra nascera no sertão e ainda hoje, cem anos quase passados sobre essa história, ele existe no coração dos senhores das fazendas e no coração dos cangaceiros. O sertão cria homens fortes e mulheres belas e cria também devoradoras paixões no mais tímido peito da mais recatada donzela que vivera até então escondida no labirinto das casas-grandes. As mais tímidas mulheres do sertão quando chega o seu momento de amor são fortes como o mais corajoso cabra de Juazeiro. É a caatinga que as faz assim (AMADO, 2010, p.15).

Talvez seja com essa rebeldia em “lutar contra o código de honra que o próprio sertão criou” (AMADO, 2010, p.15) que Castro Alves alimenta seu espírito livre: paixões sem contratos sociais e lutas pela liberdade do ser humano marcam sua breve vida, e é a partir disso que mantém amizades fiéis com seus admiradores. Abandona o conforto do seu lar para contar a sua própria história a partir das suas vivências e, mais adiante, as histórias representadas de quem era silenciado e tinha a sua liberdade cativa. O poeta via os escravizados “como humanizado, sensível, racional, múltiplo, em situações verossimilhantes, portanto não como tábula rasa” (OLIVEIRA, 2007, p.79).

3.2. História, biografia ou literatura?

Ao discutirmos sobre a literatura de Jorge Amado, observamos seu projeto literário em valorizar seus posicionamentos políticos/sociais dentro de sua ficção. As correspondências entre Jorge Amado e Ivan Pedro de Martins reforçam suas perspectivas acerca das situações do país, do teor literário produzido e aspectos de âmbito pessoal.

A pesquisadora Figueiredo (1998), em artigo, tece uma leitura crítica sobre as análises literárias, em relação aos escritos de Castro Alves sob a ótica de três



escritores modernistas: Mário de Andrade, Jorge Amado e Affonso Romano de Sant'Anna. Ela observa que existe uma diferença entre a percepção literária de Andrade e Amado que não se justifica pela distância temporal, mas sim social.

Assim, observamos que Andrade não demonstra engajamento na sua literatura, pois está no conforto de São Paulo. Enquanto isso, Amado, em seu contexto nordestino, percebe a urgência em denunciar a vida de pessoas menos favorecidas, tornando sua literatura um meio de dar voz para aqueles que sofrem (FIGUEIREDO, 1998). A partir disso, o escritor elenca Castro Alves, seu conterrâneo, para enaltece-lo enquanto poeta preocupado com a realidade do povo.

Desse modo, a escolha de Amado em valorizar o poeta romântico é decorrente de sua vivência, que é oposta ao conforto dos intelectuais modernistas, como ele afirma no prefácio de seu livro, ao defender-se de possíveis críticas acerca do caráter biográfico da obra: “deixo esse explodir de rancorezinhos para a voz dos críticos e poetas modernistas (vozes tão débeis diante da de Castro Alves que só podem mesmo se preocupar com coisas desse porte” (AMADO, 2010, p.16).

Esse comentário também é precedido pela crítica de Amado ao dizer que “faltou-lhes a coragem de encarar a Castro Alves de frente e tentar modelar seu perfil nas suas verdadeiras proporções (...) os que têm escrito sobre ele, na sua maioria, são escritores que fugiram da vida para a mentira de uma falsa arte” (AMADO, 2010, p.15).

Nessa perspectiva, a preocupação da veracidade dos fatos apresentados em seu texto é exposta, por Jorge Amado, como uma preocupação secundária, diferenciando-se dos modernistas, os quais se questionam sobre a arte, mas não sobre a condição de vida do povo. Destaca, em seguida, que: “Castro Alves era feito doutro barro” (AMADO, 2010, p.16), aproximando-se do poeta, já que

compartilhavam o engajamento social, já que afirma “escrevo para o povo e em função do povo” (AMADO, 2010, p.15).

Adicionamos aqui a intencionalidade artística de ambos, uma vez que os dois escritores se preocupam com demandas sociais, logo, isso se reflete na forma pela qual o escritor de *Abc de Castro Alves* analisa a literatura castroalviana. Desse modo, o que Andrade considera como contraditório e limitado à esfera social, é hipervalorizado por Jorge Amado, sendo o foco desta pesquisa o “ABC que é todo um canto de guerra” (MARTINS *apud* WOLOSKI, 2016, p.145).

3.3. Abc de Jorge Amado

Em relação aos aspectos estilísticos da obra, notamos desde o título a preocupação em tornar a leitura acessível a diversas camadas sociais, já que os

ABC's de cordel, desde as suas origens, possuem como função primordial, a de instruir o povo, principalmente nas comunidades onde eram numerosas as pessoas analfabetas, como, por exemplo, o Norte e o Nordeste do Brasil, onde ainda hoje a literatura de cordel encontra um terreno fértil (SILVA, 2012, p.68).

Esse recurso literário é presente, inclusive, na estruturação do livro, que começa, depois da “Introdução com um acalanto e suas notas”, na letra A até a Z, narrando a vida de Castro Alves. Além dele, tem-se também a interlocução com a “amiga/negra”, presente também na dedicatória do livro, com quem o narrador dialoga durante todo o texto, reiterando o elemento da oralidade, a fim de tornar a leitura fluida.

Isso é observável desde a introdução apresentada pelo autor, que revela:



Senta-te aqui ao meu lado, amiga, e eu te contarei uma história. Faz tempo que não te conto uma história na beira deste cais. A noite está cheia de estrelas, são homens valentes que morreram. Senta-te aqui, dá-me a tua mão, vou te contar a história de um homem valente (...) Talvez seja uma louvação, talvez seja um ABC (...) Já ouviste certa vez o ABC de Rosa Palmeirão, a grande rosa da blusa, a navalha na saia, e lutava com seis homens e a seis homens vencia? (AMADO, 2010, p.11-12).

Vemos, assim, que a estrutura do livro convoca o povo para ouvir a exaltação do poeta baiano. Além de fazer um convite a “amiga/negra”, também faz a referência de “ABC” a outros livros seus, como *Mar Morto* (1936), fortalecendo a estrutura de projeto literário, o que converge com a obra publicada no ano seguinte a *ABC de Castro Alves* (1941), isto é, *O Cavaleiro da Esperança* (1942), na qual narra-se a vida de Luiz Carlos Prestes, com o objetivo de pressionar pela libertação desse líder político.

O pesquisador Pontes (2017), em seu artigo, destaca o entrelace entre história e literatura no caso dessas biografias, afirmando que tinham como objetivo enaltecer o Brasil, influenciando os intelectuais nacionais. Para tanto, notamos que Amado elege Castro Alves como o representante mais expressivo da literatura brasileira.

Almejando isso, Castro Alves é considerado na narrativa como um “gênio”, e essa capacidade artística extraordinária é justificada, também, pelo anseio de libertação. Dessa forma, Castro Alves é comparado com seu colega de escola Tobias:

Castro Alves lutava para que outros, milhares de desgraçados que nem tinham nome, subissem e conquistassem um lugar eles também. Vindo do povo, Tobias nunca quis voltar os olhos para o drama da escravidão, jamais quis sonhar loucos sonhos para o

futuro. Fugia daquilo de onde vinha, para ele era como uma mancha, uma marca de ferro em brasa. Para Castro Alves, não. A serviço dos que serviam pôs a sua voz e o seu braço (AMADO, 2010, p. 81).

No trecho acima, observamos que Castro Alves é hipervalorizado, como Jorge Amado já havia previsto em seu prefácio. Essa exaltação se baseia não diretamente no teor estético de seus poemas, mas sim na sua postura enquanto escritor, sendo retratado como o grande pioneiro dessa preocupação com o povo.

Outro recurso utilizado é a história da família do poeta, iniciando com sua vida no sertão, vindo de uma estrutura que em seus ancestrais se percebia o anseio de revolta. Assim, “herdou da família da mãe a beleza da avó, o que havia de aventureiro no avô, mas herdou também o sensualismo da tia fugindo para o amor na floresta, a coragem dessa tia se lançando contra as leis ferozes do sertão” (AMADO, 2010, p.29-30).

Notamos que Amado constrói uma narrativa que oportuniza a Castro Alves a escolha sempre mais transgressora (PONTES, 2017), ressaltando novamente esse caráter revolucionário do poeta, baseada também nas influências de Victor Hugo. Desse modo, ao contrário dos outros românticos preocupados com o onírico e idealizando a existência, Castro Alves coloca sua obra para o povo, preocupado com a escravidão. Também, a literatura de Alves é declamada para o povo nas praças, pois ele se dirige em meio à plateia e sua voz ressoa para que qualquer um pudesse ouvir.

Sabemos que esse recorte é proposital, já que a literatura brasileira de outros autores também se destina a questões sociais, inclusive no Romantismo criticado na obra, como acontece em textos de Gonçalves Dias, por exemplo. Portanto, a tessitura narrativa de *ABC de Castro Alves* tem objetivos políticos que ressoam na construção do personagem Castro Alves.



Pontes (2017) comenta sobre a troca de cartas entre Jorge Amado e Martins e, dentro desse cenário, Martins escreve um ensaio sobre o livro em questão e “sentencia que a biografia do poeta dos escravos é o mais importante livro brasileiro das duas últimas décadas e que representava uma ascendente maturação do romancista baiano” (PONTES, 2017, p.13).

Outro aspecto é a relação entre cristianismo e a literatura castroalviana. Em relação à liberdade, Amado coloca sobre o poeta:

E eis que logo após ele lança a palavra que será sempre a sua palavra preferida: liberdade. Diz que “como o Cristo, a liberdade sangra no poste da cruz” (...) os mestres de direito, os aristocratas e os negociantes ricos ficam ligeiramente incomodados, evidentemente é leviandade de um jovem trazer Cristo, tão bem guardado nos altares, para uma imagem perigosa com certa coisa asquerosa como a liberdade (AMADO, 2010, p.83).

Dessa forma, vislumbramos o uso que Castro Alves faz de elementos cristãos para reforçar sua causa social, isto é, com a libertação dos escravizados. Jorge Amado aproveita essa imagem para tecer suas críticas aos que considera descompromissados, pois preferem o evangelho isolado dentro da igreja.

Ainda nessa abordagem, Amado ressalta que Alves “é otimista e crê no futuro. Seu canto de dor é um canto de esperança. Ele não queria apenas lamentar a sorte dos homens negros, queria libertá-los. Seu canto não é um lamento, é um hino” (AMADO, 2010, p.99).

O desejo de libertação e a literatura de Castro Alves é comparada a um hino, diferente do canto, é uma tristeza que possui em si a esperança da eternidade. Assim, reitera a ideia otimista do poeta com base na liturgia cristã. Isso também acontece nos comentários do escritor sobre o poema *Vozes d'África*: “é um

continente, o mais infeliz dos continentes, quem fala pela sua voz. Um continente que desespera de Deus. Maravilha de canto, sonoridades ainda não conhecidas. É a África miserável e escrava a clamar para o céu que não a ouve” (AMADO, 2010, p.181).

4. Considerações (nunca) finais

Levando em conta os apontamentos acima, observamos que *Abc de Castro Alves* se diferencia dentro da produção literária de Jorge Amado, uma vez que se trata de uma biografia. Nesse sentido, também ponderamos que, para além de objetivos historiográficos, Amado elenca Castro Alves como o poeta de grande representação da literatura brasileira engajada.

Para tanto, alguns recursos foram elencados, como a contextualização do sertão, da história familiar, dos escritos do poeta, a religião cristã, o contraste entre o escritor romântico e os modernistas. Assim, Amado propõe ressaltar o valor estético, mas, principalmente, social, pois considerava Alves comprometido com as mazelas do povo, especificamente a busca pela liberdade dos escravizados.

Notamos, também, que a obra faz parte do projeto literário do autor que busca, por meio dos livros, retratar a condição dos menos favorecidos, com vistas à defesa política. Isso foi possível analisar nas trocas de cartas com Martins, o que reforça o compromisso ideológico do autor.

Para isso, Jorge Amado também utiliza a cultura nordestina, presente nos cordéis e em suas figuras emblemáticas, como Maria Bonita e Lampião. Isso também é entrelaçado à vida do poeta romântico, que teve sua existência permeada no Nordeste às problemáticas sociais, afetada pelas lutas revolucionárias, assim como pela presença de seu tio João José Alves.



Nesse entrelace, Jorge Amado também se tece na narrativa enquanto autor, já que sua produção se assemelha a de Castro Alves não somente por serem baianos, mas essencialmente por enxergarem na palavra uma forma de luta, essa que também sai do papel e se materializa em suas decisões pessoais. Dessa forma, a pesquisa buscou contribuir com as discussões sobre a literatura do escritor, em especial seu recorte biográfico, pouco abordado no âmbito acadêmico.

Referências bibliográficas

ALVES, Namara Nayane de Souza et al. *Música, informação e identidade nas obras de Waldemar Henrique*. Orientador: Rubens da Silva Ferreira. 2018. 99f. TCC (Graduação) - Curso de Biblioteconomia, Faculdade de Biblioteconomia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. Disponível em: https://bdm.ufpa.br:8443/jspui/bitstream/prefix/1250/1/TCC_MusicainformacaoIndentidade.pdf. Acesso em: 24 de jul. 2023.

AMADO, Jorge. *ABC de Castro Alves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAVALCANTI, Rodolfo Coelho. *ABC de Maria Bonita, Lampião e seus cangaceiros*. [s.l.], 1976. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelfcrb&id=2569305676478&pagfis=46542>. Acesso em: 24 de jul. 2023.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. Rondó de Castro Alves em autores modernistas. In: *Scripta*, v. 2, n. 2, p. 217-221, 1998. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10200>

MASSON, Nonnato. A aventura sangrenta do cangaço. In: *Revista Fatos & Fotos*, n.90, 20 de outubro de 1962. Disponível em: <http://lampiaoaceso.blogspot.com/2018/09/revista-fatos-fotos-n-90-20-de-outubro.html>

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. *A representação do negro nas poesias de Castro Alves e de [Luiz Silva] Cuti: de objeto a sujeito*. 2007. 187 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-74CNWE>. Acesso em: 24 de jul. 2023.

PONTES, Matheus de Mesquita E. *ABC de Castro Alves de Jorge Amado: a intensificação das mediações com o campo comunista*. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/revistaihgrgs/article/view/62222>. Acesso em: 4 de jul. 2023.

PROENÇA FILHO, Domício. Uma biografia romanceada. Prefácio. In: AMADO, Jorge. *ABC de Castro Alves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. A militância política na obra de Jorge Amado. In: *Caderno de leitura: o universo de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 22-33, 2009. Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CL_OuniversodeJorgeAmado_militanciapolitica.pdf. Acesso em: 23 de jul. 2023.

SILVA, Sara Daniela Moreira da. *Castro Alves na cultura brasileira*. 2012. 90 f. Dissertação (Mestrado)- Estudos Literários e Culturais (Literatura Brasileira), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012. Disponível na WWW: <http://handle.net/10316/20693>

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. *A representação do negro nas poesias de Castro Alves e de [Luiz Silva] Cuti: de objeto a sujeito*. 2007. 187 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-74CNWE>. Acesso em: 24 de jul. 2023.

WOLOSKI, Aline Rullian Germann. Jorge Amado e Ivan Pedro de Martins: aparas de uma história apagada. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*, n.150, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br//revistaihgrgs/article/view/62222>. Acesso em: 4 de jul. 2023.



Ingrid Piaulino
Andrea Lobato
Welistony Câmara Lima
Ana Patrícia Sá Martins

Recebido em 11/10/2023

Aceito em 07/12/2023

O romance como arena de disputas sociais: notas sobre *Cacau* e *Terras do sem-fim*

The novel as an arena of social disputes: notes on *Cacau* and *Terras do sem-fim*

Evandro Jose dos Santos Neto¹

RESUMO: O texto propõe uma leitura, sob perspectiva comparada, dos romances *Cacau* e *Terras do sem-fim*, de Jorge Amado, utilizando como método de pesquisa algumas definições associadas ao romance proletário e ao romance moderno. O intuito é verificar como são analisadas as complexas estruturas sociais, levando em consideração a figuração do trabalhador atrelado à herança do patriarcalismo escravocrata que define as relações socioculturais e as condições de trabalho no Brasil do início do século XX.

ABSTRACT: The text proposes a reading, from a comparative perspective, of the novels *Cacau* and *Terras do sem-fim*, by Jorge Amado, using as a research method some definitions associated with the proletarian novel and the modern novel. The aim is to verify how the complex social structures are analyzed, considering the figuration of the worker linked to the legacy of slaveholding patriarchy that defines sociocultural relations and working conditions in Brazil at the beginning of the 20th century.

PALAVRAS-CHAVE: Romance moderno; Romance proletário; Jorge Amado; *Cacau*; *Terras do sem-fim*.

KEYWORDS: Modern novel; Proletarian novel; Jorge Amado; *Cacau*; *Terras do sem-fim*.

1. Introdução

Passados, respectivamente, noventa e oitenta anos dos lançamentos de *Cacau* e *Terras do sem-fim* – romances de Jorge Amado que reproduzem, a partir de diferentes perspectivas, ecos da sociedade brasileira, encravados na chamada

¹ Professor de Literaturas de Língua Portuguesa. Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo - USP, com. Possui Mestrado em Letras - Estudos Judaicos e Árabes pela Universidade de São Paulo - USP (2015).



“civilização do cacau” –, é bastante relevante observar que alguns mecanismos que põem em funcionamento a dinâmica social, deslocados e adaptados, permanecem sendo utilizados como pressuposto crítico para a análise literária. O eixo das controvérsias morais e éticas que dão sentido às desigualdades de classe é um deles. Por abordarem matéria semelhante, e considerando os dez anos de intervalo que distanciam os dois romances, é comum que uma leitura comparativa vislumbre nos métodos de composição utilizados aproximações e afastamentos que indicam o processo de amadurecimento estético-literário experimentado pelo romancista.

Em artigo publicado em dezembro de 1943, no *Diário de Pernambuco*, por ocasião do lançamento de *Terras do sem-fim*, Álvaro Lins saudava Jorge Amado pela “capacidade que *agora* revela de colocar a sua preocupação política ou social em termos de verdadeiro romance.” (LINS, 1943, p. 1, *grifo meu*). O destaque conferido ao advérbio temporaliza o enunciado e põe em discussão o estatuto romanesco da produção anterior – da qual *Cacau* faz parte –, nas quais a realidade aparece “deformada, em nome de ajustamento ideológico” (LINS, p. 1). Em que pese a verdade da constatação de que a presença do discurso ideológico atravessa o veio realista da produção literária amadiana da década de 1930, não se pode negar a importância das experimentações que conferem certo revestimento vanguardista a obras como *Cacau*, *Suor* e *Jubiabá*, relacionadas, ainda que com reconhecidas limitações, à complexidade da matéria analisada, em um momento da literatura brasileira em que o modernismo se volta à problemática social.

Partindo dessas considerações, este trabalho propõe uma leitura sob perspectiva comparada de *Cacau* e *Terras do sem-fim*, recorrendo à investigação de alguns princípios construtivos utilizados na composição do romance proletário e do

romance moderno, com o objetivo de verificar em que termos estéticos e literários se dá, nessas obras, a figuração do trabalhador, atrelada ao legado do patriarcalismo escravocrata que define as relações socioculturais e as condições de trabalho no Brasil do início do século XX. Na esteira da síntese proposta por Nicolas Tertulian à *Teoria do romance* de Georg Lukács, para quem “a tensão entre as aspirações do indivíduo e a objetividade reificada do ‘mundo’ constitui o princípio gerador da nova forma épica.” (TERTULIAN, 2003, p. 113), o método analítico adotado pressupõe que o arcabouço estrutural dos *corpora* selecionados está ancorado no inconformismo que subjaz a individualidade moderna, a qual, violentada por uma sociedade cada vez mais prosaica e competitiva, aventura-se na busca por sentido e completude. Em face de uma realidade “heterogênea e vazia de sentido” (LUKÁCS, 2007, p. 82), monta-se o palco para a representação do trabalhador como “indivíduo problemático” (LUKÁCS, p. 82), em que as intrincadas relações que abastecem e sustentam o convívio social fazem da sociedade cacaueira cenário propício.

Em *Cacau*, essas questões são atravessadas pelo discurso político-partidário, já que, fortemente influenciado pelos escritores que produziam literatura proletária à época², o jovem Jorge Amado centraliza na narrativa as imagens da exploração capitalista, enfeixadas em uma abordagem realista supostamente comprometida como a reprodução fiel da vida dos trabalhadores. A junção entre literatura e política, impulsionada pelo conflito de classes que desponta em um extrato das regiões rurais economicamente atrasadas do país, foi o argumento que faltava para que alguns críticos literários vinculados ao Partido Comunista

² Em entrevista concedida a Alice Raillard, publicada em livro em 1990, Jorge Amado assim se refere aos seus primeiros romances: “Cacau e Suor, que se seguem de muito perto – 1933, 1934 –, significam meu encontro com a esquerda – é o momento em que me torno um militante de esquerda – e meu encontro com o romance proletário dos anos 20, com a literatura soviética da primeira fase e com os escritores americanos que surgiam.” (RAILLARD, 1990, p. 56).



classificassem a obra como sendo um autêntico exemplar de “romance proletário”, cuja composição, no dizer de Jorge de Lima, foi elaborada “com honestidade e sem literatura ruim.” (LIMA, 1961, p. 66). O resultado, no entanto, dividiu opiniões e na leitura de Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, o romance se restringe ao reflexo da “mística populista, [que] vendo a massa e não o indivíduo, dá ao trabalhador uma imagem falsa.” (PEREIRA, 1934, p. 16).

Publicado em 1943, *Terras do sem-fim*, por outro lado, marca o ponto alto do percurso literário de Jorge Amado até então. O painel proposto fragmenta o arcabouço sociopolítico da “civilização do cacau” em núcleos vários de onde podem ser observados os meandros que regem a vida pública; nesse sentido, conforme aponta Antonio Candido, em relação à produção anterior, o romance “ganha a dimensão concreta da história, que redime a banalidade extremamente contingente, do ponto de vista artístico, do documento bruto”. (CANDIDO, 1992, p. 56). Com efeito, o traçado realista experimentado pelo autor dá forma às existências de sujeitos históricos, delineadas por uma linguagem que recorre ao expediente da objetividade e do psicologismo para desmontar o aparelhamento da maquinaria social, a fim de perscrutar os dispositivos que se baralham lá dentro: o alcance limitado do progresso, as restritas benesses disponibilizadas pelo pulso modernizador, o anacronismo que prega nas relações sociais e trabalhistas o vinco do atraso e a realidade da barbárie social que arrasta os marginalizados para o não-lugar da solidão, do desvalimento e da integralidade inalcançada. Em questão, portanto, o romance como arena de disputas, para além da contradição mecânica que opõe e cristaliza as diferentes classes sociais.

O ponto de contato mais visível que aproxima as duas obras repousa na captura das reminiscências de um modelo de exploração agrária que, segundo Caio

Prado Jr., foi predominante na colonização portuguesa (PRADO JR., 2011, p. 124): latifúndio, monocultura para exportação e trabalho escravizado – este, nos romances, repaginado e transformado em uma espécie de forma compulsória de trabalho semiescravo, a escravidão por dívidas. Amado, dessa forma, constrói uma moldura literária para o quadro social definido por Adonias Filho como a “civilização do cacau”, que pode ser compreendida como “estrutura social e organização econômica – sempre resultantes do cacau – fornecedoras de normas, convivências, identidades e fins que asseguram regionalmente a integração.” (FILHO, 2007, p. 13). No modo como essa estrutura organiza as relações humanas, o diálogo interditado entre trabalhador e posse de terras se torna determinante para a compreensão do funcionamento das diferentes classes sociais, uma vez que é em torno da propriedade latifundiária que se desenvolve uma burguesia agroexportadora que monopoliza e coordena as relações, a influência, o lucro e as formas de exploração. A diferenciação entre as categorias humanas representadas deriva da condição que determina a posse da terra – ou a falta dela. A terra, tanto em *Cacau* quanto em *Terras do sem-fim*, torna-se, portanto, o meio de produção responsável pela clivagem que distancia o patrão do trabalhador.

2. *Cacau*: as contradições da literatura proletária

Em *Cacau*, subjacente à perspectiva documental que singulariza a prosa do romance de 30, a ênfase dada, no nível da caracterização do espaço e das personagens, às desigualdades derivadas da instituição latifundiária reforça a padronização da reificação. Isso reproduz nos limites no espaço físico, a “Fazenda Fraternidade”, um dos principais aspectos da moral capitalista do lucro: relações trabalhistas justificadas pelo verniz utilitarista que impossibilita quaisquer



possibilidades de experiências livres e autênticas. Circunscrita a esse espaço e reduzida ao valor-mercadoria, na medida em que pode ser alugada, usada e descartada, a massa humana, da qual fazem parte Sergipano – o narrador em primeira pessoa que, após o declínio social da família, é absorvido pelo trabalho nas plantações de cacau –, Colodino e Honório, organiza-se entre a resistência contra a exploração do proprietário da fazenda, o coronel Misael Teles, e a busca por alternativas a essa condição.

Para além da reprodução do aparato voraz, no entanto, não se pode deixar de apontar a superficialidade que reveste o recorte da experiência social apontada, simplificando a violência de sua natureza. Ainda que a divisão do trabalho, sob a óptica predatória do capitalismo, seja um dos elementos que direcionam as escolhas temáticas do autor, a classe trabalhadora comparece na narrativa menos humanizada do que idealizada, elaborada sob a perspectiva da formação de uma coletividade que só adquire sentido quando analisada segundo as orientações pedagógicas da literatura proletária, cujo intuito é a reprodução fidedigna de aspectos da vida por meio de uma linguagem objetiva e direta.

Conceito fundamentado inicialmente pelos intelectuais russos do período pré-revolucionário, o romance proletário pode ser compreendido como o resultado de experimentos formais derivados da perspectiva político-ideológica-partidária de escritores comprometidos com a transformação da sociedade, via revolução socialista. Nesse sentido, sintetizando algumas ideias de Alexander Bogdanov, a experiência coletiva proporcionada pelo trabalho, o domínio exercido pela classe patronal e a luta contra a opressão são considerados os elementos que

possibilitariam o surgimento de uma nova forma de criação poética que é próxima a todas as classes trabalhadoras (BOGDANOV, 1979, p. 30, *tradução própria*)³.

A investigação dos aspectos formais utilizados nesse processo de composição revela, no entanto, que o lugar prioritário ocupado pela temática da luta de classes, cujo foco reside na atuação rapinante dos grupos dominantes, pode resultar em narrativas nas quais a figuração dos processos sociais observados, esquematizados em um modelo literário preestabelecido, diminui a importância dada à complexidade das relações existentes. Uma vez que delimita rígidas fronteiras às estratégias de composição, o método criativo utilizado se submete ao risco de produzir obras igualmente limitadas, pois, considerando que também as experiências subjetivas e psicológicas da classe operária podem ser compreendidas como território alcançado pela violência e pela espoliação, parece ingênuo pensar que a arte proletária deva apenas descrever a materialidade da vida deformada pela exploração capitalista.

As contradições verificadas nesse método foram apontadas por Lukács, em uma crítica feita a dois romances proletários do escritor alemão Willi Bredel, em um ensaio publicado em 1933:

há uma contradição artisticamente não resolvida entre o amplo quadro narrativo de sua história, que inclui tudo o que ela essencialmente requer, e sua maneira de contá-la, que é em parte uma espécie de reportagem jornalística. (...) Os ossos do romance

³ “El trabajo, la exploración pelas classes dominantes, la lucha contra opresión, la aspiración al progreso diferencian al proletariado del campesinado más pobre o de los estratos más bajos de la intelligentsia trabajadora? És evidente que no. (...) Estos grupos pudieron crear su poesia antes que el proletariado, y éste se une naturalmente a ellas para sus primeiros passos sobre el caminho de la creación poética”. (BOGDANOV, 1979, p. 30).



estão corretos, mas não há nada mais do que esses ossos. (LUKÁCS, 1981, p. 25, *tradução própria*)⁴.

Segundo essa perspectiva, a opção por um método de composição que dá precedência à objetividade característica do gênero jornalístico pode não funcionar como recurso literário, pois a concepção da obra corre o risco de valorizar aspectos formais, em detrimento de uma abordagem mais aprofundada do material que lhe serviu de inspiração, já que o escritor concebe a figuração das relações de forma unilateral e rígida.

Guardado o devido distanciamento da crítica de Lukács e considerando o foco de análise da proposta de leitura aqui apresentada, é possível sugerir que o excesso de objetividade na linguagem utilizada em *Cacau* produz uma perspectiva panorâmica de construção que confere a quase todas as personagens escasso alcance psicológico individual na fase de concepção. Consequentemente, no tratamento dado aos trabalhadores impera a necessidade de se criar uma espécie de *psicologia de classe* que faz com que a sua individualidade só possua sentido se atrelada às classes sociais às quais pertencem. Esse procedimento produz sujeitos estáticos, cujos comportamentos e demais formas de comunicação expressam um modelo padronizado que pouco se altera ao longo da narrativa, uma vez que está subordinado ao interesse que tem o autor de valorizar o corpo social homogêneo.

A maneira como o narrador estabelece a relação entre linguagem objetiva e coletividade no procedimento narrativo/descritivo adotado pode ser verificada, por

⁴ "There is an artistically unresolved contradiction between the broad narrative framework of his story, which includes everything that it essentially requires, and his manner of telling it, which is partly a kind of journalistic reportage. (...) The bare bones of the novel are correct, but there is nothing more than these bare bones." (LUKÁCS, 1981, p. 25).

exemplo, na mobilização de formas verbais como estratégia argumentativa utilizada para apresentar o cotidiano regido pela espoliação:

Maravilhosa mistura de cor que tornava tudo belo e irreal, menos o nosso trabalho estafante. Às sete horas já estávamos a derrubar os cocos de cacau, depois de haver afiado nossos facões jacaré, na porta da venda. Às cinco horas da manhã o gole de pinga e o prato de feijão nos davam forças para o trabalho do dia. Honório me ensinou o serviço. Ficamos bons camaradas naquelas sombras carinhosas dos cacauais, onde o sol não penetrava. (...) Nove horas da noite o silêncio enchia tudo e a gente se estirava nas tábuas que serviam de cama e dormíamos um sono só, sem sonhos e sem esperanças. Sabíamos que no outro dia continuaríamos a colher cacau para ganhar três mil e quinhentos que a despesa nos levaria. (...) Ninguém reclamava. Tudo estava certo. A gente vivia quase fora do mundo e a nossa miséria não interessava a ninguém. A gente ia vivendo por viver. (...) Nós todos não poderíamos chegar a fazendeiros. (...) Nós queríamos um pouco mais de conforto para a nossa bem grande miséria (AMADO, p. 51,52-53).

Vinculada à ética político-ideológica do autor, a representação da desindividualização chama a atenção para o valor do *nós* e minimiza a especialidade da figuração individual fundamentada na prevalência do *eu*. A objetividade da linguagem que estrutura o excerto elucida o modo como o narrador configura o artifício formal: estabelecimento de uma sequência de imagens sobrepostas, seguido pela disposição de formas verbais que centralizam no plano principal a caracterização do grupo. Nesse arranjo, a contradição das associações opõe a contemplação idílica da paisagem à compreensão da exploração, evidenciando que, na mirada que reconhece a beleza do espaço físico, a imagem coletiva da classe trabalhadora, desgraçada e desgastada pelo trabalho desumanizado, surge como o elemento problemático que instaura a dissonância. Além disso, o viés político conferido à configuração do trabalho resulta na



discrepância entre grupo e espaço, este último, quase sempre compreendido como inabitável e repelente.

Se o intercâmbio de imagens díspares parece não autorizar qualquer identificação entre corpo coletivo e espaço, a sequência de formas verbais proposta pelo narrador valoriza as relações afetivas que conectam os trabalhadores devido à condição de exploração compartilhada. Assim, todas as ações realizadas – acordar, comer, trabalhar, dormir, divertir-se – são conjuradas sob o viés do conjunto e da união. No reduto que estabelece a convivência, a atuação da classe trabalhadora obedece à lógica de um padrão homogêneo e simétrico, no qual está ausente qualquer manifestação de desarmonia que perturbe as relações estabelecidas, responsável, ainda, por reforçar os estereótipos de classe que, conforme apontado por inúmeros críticos, marcam a composição das personagens dos primeiros romances amadianos.

A organização dessa estrutura compromete também a forma como a interpretação das camadas intermediárias é elaborada no romance. O posicionamento do narrador a respeito de Algemiro, trabalhador alugado que se tornou capataz do coronel, elucida de forma adequada essa observação: “Eu, descendente de família rica, estava mais perto dos trabalhadores do que ele que vinha de gerações e gerações de escravos.” (AMADO, p. 64). A censura que negativa as decisões tomadas pelo capataz se justifica porque nas relações entre trabalhador e patrão foi estabelecido um movimento inverso ao idealizado: em lugar de afastamento, há a aproximação. Em face da venalidade do outro, os trabalhadores alugados, para quem a natureza humana, sob a ideologia do dinheiro, enfrenta o cotidiano da mercantilização e da coisificação, medem Algemiro pela régua do desdém e do desprezo:

O capataz amava aquelas festas de gente rica e inchava de vaidade porque tratavam-no bem. Fora trabalhador como nós e não sabia ler. Há catorze anos que trabalhava para Mané Frajelo. Conseguira comprar uma roça por trinta contos. O coronel emprestara o dinheiro sob hipoteca das safras. Toda a sua ambição resumia-se em enriquecer. Nós odiávamos o coronel. A Algemiro desprezávamos. Sentíamos que ele não era dos nossos. (...) Sarará, os cabelos louros e crespos, a roupa azul de casimira, todo curvaturas e sorrisos, ria encantado das conversas daqueles burgueses. Nós do sereno sorríamos com desprezo (AMADO, p. 64).

A crítica irônica do narrador se consuma na estetização do ridículo, na medida em que o comportamento subalterno, atestado pelas reverências e pelos agrados tributados a quem manda de fato, contrapõe-se a impostura de mando performada pelo capataz. A postura narrativa verificada nesse caso é um bom exemplo de como funciona a incursão do interesse partidário na formalização dos problemas sociais, nas primeiras obras de Jorge Amado. A percepção de que a relação entre Algemiro e os “burgueses” está vinculada aos significados atribuídos ao vocábulo *dinheiro* indica que Sergipano compreende o funcionamento do padrão sociocultural vigente que, subordinado a aparências e conveniências de todo tipo, coordena a integração entre pobreza, ambição e desejo por ascensão social. A encenação farsesca do capataz, desse modo, reflete o liame que conecta submissão e prática do favor, o qual, de acordo com Roberto Schwarz, constitui um dos pilares que dão sustento à identidade social brasileira (SCHWARZ, 2008, p. 16).

Por outro lado, ao aquilatar o engodo pelo crivo da ridicularização, atribuindo-lhe valor judicativo, o narrador deixa de problematizar as razões históricas que determinam os esforços empreendidos por indivíduos como Algemiro para ocupar, ainda que pelas franjas do processo, um lugar junto à mesa dos padrões e faz com que o debate em torno da luta política de classes suplante a



reflexão sobre a complexidade da personagem – um descendente de escravizados que busca no trabalho, e em arranjos controversos como a prestação de serviços de jagunçagem, formas de adaptação e sobrevivência. A composição do capataz, então, desvela uma das principais contradições provocadas pela adesão de Jorge Amado à literatura proletária: o autor constrói a identidade da personagem romanesca, problemática e fragmentada por natureza, mas, ao mesmo tempo, invalida essa matriz em nome do discurso ideológico.

O aspecto “inteiriço” conferido à caracterização das personagens pode ser verificado também na forma como é proposta a figuração da consciência política de classe, que é apresentada não como um processo que resulta na percepção crítica da subalternização, mas como elemento inato à superioridade moral e ética do trabalhador. Subjacente à “intuição revolucionária” que lustra a composição, o modo como alguns trabalhadores experimentam a politização inviabiliza a verossimilhança na reprodução das relações sociais que têm na realidade empírica denunciada pelo autor o seu motivo de inspiração. O acabamento dado à evolução de outro personagem negro, Honório, por exemplo, é um recorte bastante emblemático dessa questão. Descrito como “herói da tocaia e do cangaço”, ele performa a epítome do altruísmo e da camaradagem – tributo amadiano à caracterização modelar do herói positivo que, segundo Katerina Clark, serviu de molde para a composição de inúmeros romances soviéticos (CLARK, 1981, p. 47). No nível do enredo, a idealização de tais qualificações é intensificada, no caso em que, requisitado para cumprir uma ordem do coronel Misael Teles, que consistia em matar o amigo Colodino devido a um desentendimento com o filho do patrão, Honório, que já havia realizado inúmeros trabalhos dessa natureza, não executa a

tarefa e permite que o companheiro escape ileso. O narrador interpreta os fatos da seguinte forma:

Despedimo-nos. Ele seguiu. No meio da noite, gritos de animais. Os sapos coaxavam. Longe ouviu-se um tiro. A luz acesa da sala do coronel apagou-se. Honório tornou a casa, o mesmo sorriso. – Tão cachorros porque não comi Colodino no chumbo.

– E você?

– Disse que a pontaria errou.

– Por que você não matou Colodino? Por que queria bem a ele? – Eu gostava de Colodino... Mas eu não queimei o bruto porque ele era alugado como a gente. Matá coroné é bom, mas trabaia dô não mato. Não sou traidô...

Só muito tempo depois soube que o gesto de Honório não se chamava generosidade. Tinha um nome muito mais bonito: Consciência de Classe (AMADO, p. 137-138).

Sob o olhar de Sergipano, a concisão que arma a cena vincula as qualificações do herói proletário a um esquema narrativo organizado por uma sintaxe simples e dinâmica que confirma a mensagem pedagógica presente no diálogo. Evidentemente, seria mantida a verossimilhança do fato narrado se Honório não tivesse matado Colodino devido a sentimentos de afeição e amizade, mas o esforço do narrador em transformar a passagem em uma expressão de “inconsciente” consciência de classe apenas evidencia o propósito político do discurso: festejar a natureza íntegra e indefectível do trabalhador que, ao contrário do capataz, não entabula negociações com o patrão. Ainda que o recorte da cena enfatize a condição de violência e desilusão imputada aos trabalhadores alugados, a perspectiva que idealiza as ações descritas pode ser questionada quando se avalia o contexto social no qual está inserido um indivíduo como Honório em termos históricos. Conforme aponta Gustavo Falcón, a ética dos homens que eram contratados pelos coronéis das fazendas de cacau para realizar serviços de



jagunçagem não estabelecia diferença, no rol de vítimas, entre patrão e trabalhador, pois deveria ser eliminado qualquer um que se colocasse contra os interesses do coronel (FALCÓN, 2010, p. 80).

Em que pese o intuito de Jorge Amado de reproduzir em *Cacau* a concretude da exploração que, sob a égide do capital, arvora-se contra o sujeito moderno, a fatura da obra enseja um impasse que expõe fissuras no modelo literário utilizado para enformar os temas tratados. Conquanto possam ser verificados elementos consistentes que vinculam o romance a uma concepção estética que não se abstém do rigor crítico na análise que faz de um recorte da sociedade brasileira – o que garante o seu lugar nas estantes do engajamento social-literário característico do neorrealismo do romance de 30 –, a relevância que adquire o discurso político no processo de composição subverte a lógica literária e produz um efeito contrário à expectativa, o que sumariza, em alguma medida, a representação das complexidades inerentes à vida pública

3. *Terras do sem-fim*: sujeitos modernos, relações sociais arcaicas

Se foi identificada em *Cacau* a interferência da experiência política que subordina o princípio formal, simplificando as razões e as consequências dos conflitos, resta investigar quais recursos Amado utiliza para dar acabamento estético à versão da “civilização do cacau” configurada em *Terras do sem-fim*. Para o propósito estabelecido aqui, o foco analítico, afastando-se dos dramas da classe burguesa, vinculados à disputa de terras protagonizada pelos coronéis do cacau – espinha dorsal do enredo – analisará as múltiplas feições do desvalimento que caracteriza a massa humana periférica, tema já anunciado em *Cacau*. Da posição

intermediária ocupada pelas personagens Damião e Raimunda, figuras que orbitam em torno da proteção e das violências do coronel Sinhô Badaró, pode-se avistar de forma adequada a atuação dos papéis sociais que dão sentido histórico às controvérsias da sociedade brasileira pós-Revolução de 30, em que, nos extratos rurais, sujeitos modernos são devorados por relações sociais arcaicas. Em ambos os casos, o autor se vale da subjetividade do tempo psicológico como estratégia para construir o espaço onde se materializam as disputas de classe. A partir da compreensão do funcionamento desse movimento, chega-se às linhas de força que travejam a obra.

Os artifícios que conjuram a figuração do trabalhador se afastam do traçado irresoluto que define, pelas vias da negação e da positivação, respectivamente, o caráter inteiriço de Algemiro e Honório, para compor um quadro no qual a investigação dos conflitos que pregam nas relações do cotidiano a bandeira da banalização da violência se depara com a existência desfigurada de identidades fraturadas. Com relação a Damião, elementos que constituem o enredo dos dois romances coincidem: Sinhô Badaró, a fim de ocupar as terras que pertencem a Firmo, um pequeno proprietário, ordena a Damião que, em uma tocaia, mate o seu oponente. Pressionado entre a ordem e a dúvida, a personagem é mergulhada em um dilema ético que talvez possa ser considerado uma das mais complexas propostas estéticas do romance:

Esse problema nunca ocorrera ao negro Damião. Agora se tranca nele, sua cabeça toda empregada em resolvê-lo. Assim não vê dona Teresa, nem o filho que ela vai ter, nem a voz de Sinhô Badaró perguntando a Juca: — Tu acha bom matar gente? Tu não sente nada? Nada por dentro? (...) O negro Damião faz força novamente. Sua cabeça não lhe obedece, por quê? (...) Como não cumprir uma ordem do Sinhô Badaró? Homem direito, Sinhô Badaró. Demais gostava dele, do seu negro Damião. Na estrada conversava com ele,



tratava-o quase como a um amigo. (...) Não, não podia lhe atender, dona Teresa. Sinhô Badaró mandou, o negro Damião tem que fazer. Não podia trair a confiança de um homem direito como Sinhô Badaró. Ainda se fosse Juca que tivesse mandado... Mas era Sinhô, dona Teresa, esse negro não pode fazer nada. A culpa também é de seu marido... Por que diabo ele não vende a roça? Não tá vendo logo que contra os Badarós ele não pode lutar? Por que ele não vendeu a roça, dona Teresa? (AMADO, 2015, p. 67-70).

Na captura do conflito, o uso do discurso indireto livre como recurso formal para acessar os sentimentos da personagem não é uma escolha casual. Tendo em vista o lugar de interdição que ocupa na arena social, alienado das estruturas sociopolíticas que lhe garantiriam possibilidades de emancipação e comunicação, Damião necessita de mediação para fazer com que se tornem públicas as camadas que constituem a sua subjetividade. Interpretando o papel de porta-voz, o autor, na figura do narrador em terceira pessoa, invade os grotões do lumpemproletariado e conduz o leitor para o território da psique humana a fim de desnudar a complexidade das relações.

O confronto estabelecido entre a subjetividade inerente à dúvida e a concretude temporal intensifica o drama ético em ação na interioridade psicológica de Damião, aproximando a composição do espaço e do tempo utilizados na cena a uma das principais características que, segundo Anatol Rosenfeld, define o romance moderno: a negação do “compromisso com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum.” (ROSENFELD, 1973, p. 81). Sem perder de vista a perspectiva sociológica que dá sentido a sua literatura, Amado espelha nas fragmentariedade do fluxo de consciência, enquanto forma, as fraturas da identidade de um homem negro subalternizado, transformando o reflexo produzido em território de onde são

projetadas as minúcias da ordem social estabelecida. Entre os vãos do espaço e do tempo desfigurados na consciência individual, eis aqui a radiografia do coronelismo baiano: mando, favor, violência, afeição.

No que tange às funções flutuantes desempenhadas por Damião, transeunte entre o papel de trabalhador e agregado, pesa, ainda, o feixe perverso do servilismo camuflado, suavizado pela adoção dos eufemismos “*quase amigo*” e “*seu negro Damião*”, cujos significados, ainda que escapem à compreensão da personagem, sublinham a exploração travestida de afeição e a coisificação do ser humano subvertida em valor sentimental. Nesse movimento que alterna viés psicológico e crítica social, a utilização do advérbio *quase* lança luz à identidade borrada de um indivíduo cuja existência, assinalada pela incompletude, pelo transitório e pela iminência, não chegou a se concretizar. De fato, conforme aponta o narrador: “As mulheres tinham medo dele, do negro Damião, o assassino...” (AMADO, p. 65). Em oposição à caracterização que confere integralidade à figura do coronel, homem de posses materiais e imateriais, a composição de Damião ressalta a solidão de uma humanidade inacabada, agredida, espécie de patrimônio esdrúxulo legado pelas infames práticas da escravização do negro enquanto instituição social: nem amigo, nem pai, nem filho, nem esposo, nem irmão.

O fechamento do círculo da desilusão, concretizado na loucura que avança sobre o jagunço após o descumprimento da ordem do patrão, faz dele um típico exemplo de indivíduo problemático, cuja fragmentariedade, investigada de uma perspectiva ética pessoal e individualizada, a contrapelo da *psicologia de classes* que sustenta o espírito coletivo visto em Cacau, revela o fracasso de sua busca por completude. Nesse sentido, a figuração de Damião se aproxima, em alguma medida, do que diz Antonio Candido em *A personagem de ficção*, a respeito do estatuto da personagem do romance: “o problema da verossimilhança no romance



depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial.” (CANDIDO, 2008, p. 53).

Em Terras do sem-fim, outro exemplo de que a verdade existencial observada no princípio construtivo que dá vida às personagens subjaz o dinamismo objetivo da matéria social pode ser visto na retomada da estetização da simbiose submissão/favor, na qual está ancorada a trama de Raimunda. Com efeito, o enredo que trata da jovem, “que nascera mulata clara, de cabelos quase lisos” (AMADO, p. 80) e que tinha “o nariz chato contrastando com o rosto quase claro” (AMADO, p. 82), é o libelo que atesta a permanência de antigos costumes no Brasil de modernização em curso. Fruto das relações extraconjugais que o velho coronel Marcelino Badaró mantinha com Risoleta, a cozinheira negra, Raimunda é acoplada ao reduto familiar e alçada ao posto de “irmã de criação” de Don’Ana, a filha de Sinhô Badaró – um embuste para disfarçar o arranjo que faz dela uma agregada da casa-grande. A visão crítica do narrador não deixa escapar a discrepância, pois mesmo “a negra Risoleta não tinha olhos para outra coisa no mundo que não fosse a ‘sua filha branca’, a sua sinhazinha, a sua Don’Ana.” (AMADO, p. 80). Retirando o foco analítico das questões predominantemente trabalhistas associadas à relação jagunço-coronel e adentrando a intimidade do lar, a investigação do emaranhado de fios que entrelaçam a conexão das personagens põe a nu a complexidade das relações: na urgência do cotidiano, não parece haver interditos que censuram a organização e o convívio de núcleos familiares compostos por indivíduos de diferentes origens sociais. Desde que, no âmbito privado, apanágios e vantagens sejam resguardados e que seja mantido o lugar de subalternização, as relações de poder não manifestam qualquer necessidade de cristalizar divisões:

Aos poucos Raimunda foi tendo uma vida igual às das demais crias da casa: lavar, remendar roupa, buscar água no rio, fazer os doces. (...) Ela não tinha ordenado, para que precisava ela de dinheiro se tinha de um tudo na casa dos Badarós? (...) No entanto, desde sua infância, o coração de Raimunda vivia cheio de desejos irrealizados. Primeiro foram as bonecas e os brinquedos que vinham da Bahia para Don'Ana e nos quais lhe proibiam de tocar. (...) Depois fora o desejo de montar como Don'Ana num cavalo bem arreado e partir a correr os campos. E por fim desejava ter, como ela, algumas daquelas coisas tão lindas, um colar, um par de argolas, um pente espanhol para os cabelos. Herdara um desses, fora buscá-lo no lixo onde Don'Ana o jogara como inútil, os dentes partidos, restando dois ou três apenas. E, no seu pequeno quarto que um candeeiro iluminava pelas noites, ela o colocava no cabelo e sorria para si mesma (AMADO, p. 81).

Em uma voz que manifesta identificação e empatia, o tom narrativo altera a dinâmica diegética, antes concentrada na descrição macroestrutural da remediação familiar – sem perdê-la de vista, no entanto – e passa a comunicar ao leitor a história de Raimunda de uma perspectiva individual, tendo como parâmetro comparativo o lugar de privilégio ocupado pela filha do patrão. Nessa disposição, os contornos que dão forma à configuração física, social e psicológica da personagem são sistematizados por aspectos que se relacionam objetivamente ao reconhecimento da falta e da carência, quais sejam: dinheiro, diversão, liberdade e vaidade. À violência material localizada na realização do trabalho não-remunerado é adicionada uma sequência de violências simbólicas que apontam, em evidente contraponto à fartura disponível a Don'Ana, para o conjunto de privações, proibições e sobras que definem os desejos irrealizados de Raimunda. O posicionamento irônico-crítico do narrador vai além: do ponto de vista ideológico que alça a menina branca, herdeira de latifúndios, à posição de



superioridade, a retomada do uso do advérbio na descrição inicial que apresenta a filha da cozinheira como uma mulata de cabelos *quase* lisos e de pele *quase* branca encontra correspondência no drama ontológico experimentado por Damião e confere também a Raimunda o estatuto de sujeito cindido e incompleto. A desvantagem que a condição de agregada lhe imputa evidencia, desse modo, que, em uma hierarquia social na qual a branquitude é normatizada como padrão hegemônico, inexistem garantias de emancipação e cidadania até mesmo para os indivíduos atravessados pela idealizada miscigenação.

A desfiguração que submete a constituição das personagens em foco à condição minorizada de “quase indivíduos” emula os aspectos cruciais da identidade da sociedade brasileira, ela própria fragmentada e cindida, marcada que está por agudas desigualdades e pela ausência de projetos efetivos de integração. A disposição desses impasses no tablado do gênero romanesco, então, talvez permita a esta análise tomar de empréstimo a definição de romance proposta por Lukács e chegar à conclusão de que também *Terras do sem-fim* pode ser considerado, em síntese, “a epopeia de um mundo abandonado.” (LUKÁCS, p. 89).

4. Considerações finais

O cotejo entre os diferentes modos de figuração do trabalhador, vistos em Cacao e em *Terras do sem-fim*, evidencia a compreensão que tem Jorge Amado do caráter da individualidade moderna, em diferentes momentos de seu percurso literário. Desse modo, repousa sobre as pontas que conectam Algemiro, Honório, Sergipano e o coronel Misael Teles um estranhamento que desautoriza formas orgânicas de relacionamento, devido à posição que cada um ocupa na hierarquia

social. A natureza dos vínculos estabelecidos entre Damião, Sinhô Badaró, Raimunda e Don'Ana, por outro lado, é tributário da complexa lógica estruturante que dá sentido à identidade social brasileira, pois evidencia que as concessões e benfeitorias propostas pelos membros das classes dominantes convivem, sem qualquer constrangimento, com a desumanização e o tratamento utilitarista imputados às camadas populares.

Sob esse aspecto, ao apontar o verniz de bondade que dissimula os impulsos predatórios dos detentores do poder, atribuindo-lhe sentido humano, Jorge Amado expõe e denuncia a mecânica de um constructo ainda mais perverso do que a mera constatação da oposição entre pobres e ricos, na medida em que, subjacente às relações fundamentadas na prática do favor e no simulacro de afeto – expressões máximas da impostura e do duvidoso – configura-se a violência material e simbólica que reside no bojo desses arranjos sociais.

Referências bibliográficas

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

AMADO, Jorge. *Terras do sem-fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BOGDANOV, Alexander. *El art y la cultura proletaria*. Madri: Editora Comunicación, 1979.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira e outros ensaios*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CLARK, Katerina. *The Soviet Novel – History as ritual*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.



FALCÓN, Gustavo. *Coronéis do cacau*. Salvador: Solisluna Editora, 2010.

FILHO, Adonias. *Sul da Bahia: chão de cacau (uma civilização regional)*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2007.

LIMA, Jorge de. Nota sobre Cacau. In.: *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins Editora, 1961.

LINS, Álvaro. Romance do interior. In.: *Diário de Pernambuco*, Recife: 1, dez. 1943.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2007.

LUKÁCS, Georg. *Essays on realism*. Massachusetts: MIT, 1981.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Livros. In.: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 16, out. 1934.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2011.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1990.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008.

TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács – etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

Recebido em 09/08/2023

Aceito em 07/12/2023

Sobrevida da personagem: A volta da filha pródiga Tieta do Agreste e as mídias digitais

The Character's Overlay: the return of the prodigal daughter "Tieta do Agreste" and the digital media

Margarida Pontes Timbó¹
Carlos Emanuel da Silva Paula²

RESUMO: Este artigo discute a sobrevida de Tieta, do romance *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado. A referida personagem amadiana é uma das que mais adquiriu transposição artística e também transformou-se em inúmeros textos-imagens das mídias digitais. Serviram de base à pesquisa teórico-bibliográfica: Reis (2015), Reuter (1995), Wood (2001) que abordam a personagem literária; alguns estudiosos da prosa amadiana, como, Jesus (2018), Machado (2006); e pesquisadores das mídias digitais como Ribeiro (2018), Porto (2018), entre outros. A discussão mostra como o retorno da protagonista ao cenário cultural brasileiro viabilizou ainda mais sobrevida à personagem literária, expondo sua intensidade, sobretudo quando ela se torna alvo constante de ressignificações.

ABSTRACT: This article delves into the enduring legacy of Tieta, the central character in Jorge Amado's novel *Tieta do Agreste*. Hailing from Amado's literary universe, Tieta has undergone extensive artistic adaptations and has been reimagined in countless digital media text-images. The research foundation rests upon works by Reis (2015), Reuter (1995), and Wood (2001), which provide insightful analyses of the literary character. Additionally, the perspectives of prominent scholars in Amado's prose, like Jesus (2018) and Machado (2006) are also integrated, as well as contributions from experts in digital media, including Ribeiro (2018) and Porto (2018), among others. The focal point of the discussion lies in how Tieta's resurgence within the Brazilian cultural has further enriched the literary character's legacy, shedding light on the protagonist's remarkable depth, particularly as she becomes a constant subject of reinterpretations and creative endeavors.

PALAVRAS-CHAVE: Tieta; Personagem literária; Sobrevida.

KEYWORDS: Tieta; Literary Character; Overlay.

¹ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Professora temporária do Curso de Letras da Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA e Professora do Curso de Direito da Faculdade Luciano Feijão – FLF.

² Acadêmico do quarto período do Curso de Letras – Habilitação em Língua Portuguesa da Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA.

1. Introdução

Este trabalho objetiva discutir a noção de sobrevida da personagem literária com base na ressignificação da personagem Tieta, do romance *Tieta do Agreste*, do autor baiano Jorge Amado. Por ser uma das personagens amadianas mais populares, Antonieta Esteves Cantarelli, ou simplesmente Tieta, ganhou muito mais expressividade e força quando foi recriada e transposta para muitas linguagens artísticas. Os folhetos de cordel *Tieta do Agreste: vida harmoniosa e conflitante, heroína e anti-heroína*, de Lúcia Peltier de Queiroz e *Tieta do Agreste no Picado é filmado romance de Jorge Amado*, de Aurino Pimentel Ribeiro (1995) são exemplos dessas recriações. Em 1996, a obra literária adentrou na linguagem do cinema com o filme homônimo cujo roteiro foi escrito por João Ubaldo Ribeiro e Antonio Calmon e dirigido por Cacá Diegues. A narrativa literária serviu de inspiração para a linguagem da música em que se destacam as canções *Tieta*, dos compositores Boni e Paulo de Sousa, interpretada por Luiz Caldas (1989) e *A luz de Tieta*, de autoria e interpretação de Caetano Veloso (1996).

A obra ainda foi transposta para a linguagem televisiva em 1989. A novela *Tieta* foi transmitida pela TV Globo e assinaram como adaptadores Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares. Com a reprise da novela no Canal Viva em 2017 e a inclusão desta no catálogo da plataforma de serviços sob demanda *Globoplay* em 2020, a personagem adquiriu mais notoriedade ainda, transformando-se em textos-imagens que beiram o humor e a sátira, como os *memes*, *tiktoks*, *reels* presentes nas redes sociais. A novela ganhou contas na rede social *Instagram*, respectivamente, @tieta_1989 e @tietanovela em que se encontram muitas curiosidades, *reels* e *memes* engraçados. Constata-se assim que



tais fatos geraram a possibilidade dos “nativos digitais” (PRENSKY, 2002) conhecerem a sobrevida da personagem também por textos multimodais.

A metodologia desta pesquisa teórico-bibliográfica pautou-se no pensamento de Reis (2015), Reuter (1995), Wood (2001) que abordam a personagem literária; alguns estudiosos da prosa amadiana, como, Jesus (2018), Machado (2006); e pesquisadores das mídias digitais como Ribeiro (2018), Porto (2018), entre outros. Além disso, como procedimento metodológico foi feito um levantamento dos *memes*, *reels* e *tiktoks* que circulam nas redes sociais referenciando diretamente a sobrevida da personagem Tieta. Optou-se para este trabalho apenas 6 *memes* com texto e imagem avaliados como mais recorrentes e sugestivos à discussão.

O artigo divide-se em duas seções: na primeira parte apresenta-se o que se entende por sobrevida da personagem; na segunda parte discute-se brevemente o meme como hipertexto digital e a figura de ficção Tieta reconfigurada em textos multimodais que circulam nas mídias digitais.

Em síntese, a discussão procurou mostrar como o retorno da protagonista ao cenário cultural e midiático brasileiros viabilizou ainda mais sobrevida à personagem literária, expondo sua intensidade quando ela se torna alvo constante de ressignificações.

2. O que é a sobrevida da personagem?

Muitas linguagens, artísticas ou não, são responsáveis por imprimir novas significações para uma determinada personagem literária, como, por exemplo, o desenho, a ilustração, as imagens do videogame, a televisiva e a cinematográfica,

entre outras ocorrências no mundo contemporâneo. De acordo com Carlos Reis (2015, p.10):

A redescoberta da personagem conduziu a ponderação teórica e os seus efeitos operatórios a outros terrenos, para além da ficção literária. Não impede isto que se reconheça que é na ficção literária que a personagem continua a exhibir tudo o que dela faz uma decisiva categoria da narrativa. Mas podemos continuar a falar da narrativa, da personagem e das suas figurações, quando estudamos o cinema, o discurso de imprensa, as narrativas televisivas, os videogames, a publicidade, a historiografia, a hiperficção, a banda desenhada, o romance gráfico e até mesmo a comunicação quotidiana em que a narrativa se “naturaliza” a cada momento. Acudindo a todas estas (e a outras ainda) hipóteses de trabalho, os modernos estudos narrativos convocam, em fecundo movimento interdisciplinar, os estudos mediáticos, as ciências cognitivas, a cibercultura, os estudos femininos, os estudos comparados, os estudos culturais, etc.

Pelo excerto advoga-se a possibilidade de prolongar a existência do ser fictício no mundo por meio de diferentes textos e linguagens. Dessa maneira, entende-se que a sobrevida da personagem acontece, pois como elemento narrativo ela pode surpreender ainda mais o leitor, revelando-se para além das páginas do tecido literário que lhe deu origem.

Em outro trabalho Reis (2017, p.129-130) acrescenta que “[...] a sobrevida da personagem torna-se, a meu ver, especialmente interessante, em contextos e linguagens narrativas não-literárias.” Assim, quando a personagem adquire novas imagens – aparece ilustrada numa pintura, na gravura de uma História em Quadrinhos (HQ), no videogame ou ganha corpo e imagem na tela do cinema ou da TV, nos *memes* das redes sociais, nos *reels* do *Instagram*, nos vídeos do *Tiktok* entre outras circunstâncias – localiza-se a sobrevida da personagem em constante cooperação, porque “[...] uma palavra e uma imagem podem existir em contraponto ou em sinergia” (RIBEIRO, 2018, p.67). Então, a colaboração mútua



entre as linguagens artísticas e as mídias podem fomentar o estudo da personagem e gerar sobrevida a esse elemento artístico tão necessário ao enredo.

Conforme os autores Reis e Lopes (2011, p.134), “a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a acção e em função do qual se organiza a economia da narrativa”. Nota-se assim que essa conjectura parece ter suas fontes ligadas às ideias aristotélicas, especialmente, porque relaciona a personagem às acções na narrativa. Ives Reuter fortalece essas concepções quando diz:

As personagens têm um papel essencial na organização das histórias. Elas determinam as acções, vivenciam-nas, religam-nas e dão sentido a elas. De uma certa maneira, toda história é história das personagens. É por isso que a sua análise é fundamental e mobilizou numerosos estudos (REUTER, 1995, p.54. Grifo do autor).

Diante disso, para que o leitor compreenda a história da narrativa é necessário que ele investigue a história das personagens, afinal elas são fundamentais para o desenrolar da trama. Entretanto, esse elemento narrativo não vigora sozinho, necessita das outras categorias e até da cosmovisão do leitor para sua efetivação. De tal modo, Reuter (1995, 1995, p.58-59) fala que a personagem é:

[...] um *suporte do investimento dos leitores*. Este investimento pode ser de ordem sociocultural (pois as personagens são “marcadas” e recebem valores positivos ou negativos no texto) ou de ordem afetiva (o leitor as “ama mais, ou menos). Aqui, é preciso se remeter a estudos históricos, sociológicos sócio-críticos ou psicanalíticos.

Ao relacionar personagens e acção na narrativa pode-se encontrar questões analíticas bastante complexas porque ambas comungam com o humano. Cabe salientar que quando a personagem ganha sobrevida ela adquire maior autonomia

na obra e até fora dela. Em *Carta a uma leitora sobre romance e personagens*, Jorge Amado considerava a potencialidade autônoma da personagem um motivo de sua resistência em relação ao romance: “Aliás, para mim, a melhor prova de que o romance se põe de pé é exatamente essa – *quando o personagem torna-se independente do autor, anda com seus próprios pés, constrói ele próprio seu destino*” (AMADO, 2003. n.p., *grifo nosso*). De tal modo, personagens amadianas como Tieta, Gabriela, Dona Flor, Tereza Batista e Livia se mostram independentes ao crivo dos leitores modernos, pois são personalidades de papel que constantemente ganham sobrevida e transformam-se em figura da ficção, portanto, libertam-se de seu autor.

Logo, personagens que se modificam, como Tieta, não se fecham exclusivamente na narrativa verbal e literária, elas adentram ao plano do mito, do cinema, da pintura, da novela televisiva, da minissérie, da publicidade, do relato de imprensa, do jornalismo literário etc. De acordo com James Wood (2011, p.95), na fatura do texto literário quiçá a parte mais trabalhosa seja “a criação do personagem de ficção”. Isso manifesta a diligência do escritor ao criar as figuras centrais de sua história e assim:

A personagem sobrevive não apenas como prática transliterária, mas também como categoria narrativa e como conceito operatório que nos relatos em ambiente eletrónico continua a fazer sentido. Mas esse sentido não nasce num vazio sem referências nem passado: ele está ancorado noutras narrativas, designadamente literárias, que desde o século XIX antecipam atributos próprios da personagem em ambiente eletrónico. (REIS, 2017, p.130).



Em síntese, infere-se que a sobrevida da personagem consiste na continuação e vida do sujeito ficcional para além do texto-fonte capaz de ressignificar frequentemente o ser fictício no mundo.

3. Sobrevida da personagem: A volta da filha pródiga Tieta do Agreste e as mídias digitais

Como é sabido, historicamente, desde o Paleolítico foi comum a tessitura de linguagens e a combinação de ideias a serviço das práticas de comunicação, assim, quando os sujeitos pintavam um texto nas cavernas procuravam mesclar linguagens e delas partilhar sentidos, os quais podem ser lidos até os dias de hoje. Neste ínterim, muitas concepções de textos relacionadas com a imagem foram pertinentes ao longo dos tempos, no entanto, a melhor ideia de texto pode ser aquela que remete a uma dinamicidade de imagens verbais e não verbais que se misturam e colaboram para sentidos múltiplos. Logo, o texto pode ser entendido “como um trabalho que aponta para habilidades diversas no uso de teares cada vez mais cheio de recursos” (ARAÚJO, 2013, p.90). Então, neste mundo moderno, tecnológico e nutrido de inúmeros artifícios para ampliar o entendimento de texto, outros suportes se fizeram necessários à produção, leitura e ao ensino de língua materna por meio de textos. De tal modo, a tecnologia e a internet, bem como o uso de *tablets*, *smartphones* e computadores se tornaram suportes de escrita e de leitura interessantes para “desenhar escrever e/ou escrever desenhar”, conforme aponta o professor Júlio Araújo (2013, p.91):

Desde as cavernas até estes últimos suportes de escrita, o que fazemos é desenhar escrevendo e/ou escrever desenhando – uma

alusão que eu faço ao que Ribeiro (2008) explicou sobre outro fato igualmente importante; lemos navegando e/ou navegamos lendo. Habilidades distintas, portanto, mas que se cruzam aqui e que são importantes para que tratemos do texto em ambiente digital.

Dessa maneira, o texto em ambientes digitais adquire maior relevância, sobretudo, porque gera mais sentidos e insere-se no mundo de maneira prática, rápida e eficiente, por isso o texto em ambientes digitais foi denominado de “hipertexto”. Esta noção ainda está em constante construção e nos permite refletir sobre a sua presença em ambientes digitais e fora dele, ressignificado de muitas formas. Cabe lembrar que a noção de hipertexto surge antes da informática, por isso torna-se mais oportuno falar em hipertexto digital e hipertexto impresso, porquanto navegar e ler são duas formas distintas, mas que se fazem como práticas sociais de escrita e de leitura, assim defende a professora Ana Elisa Ribeiro (2018, p.85):

As técnicas e tecnologias da escrita de que dispomos hoje são mais uma fase dessa história, que não despreza nenhuma outra anterior. Além disso, considero que há integração, que há incremento, e não competição entre modos de escrever e ler. Temos, portanto, um cenário complexo, no qual convivem processos de variadas formas, além de gêneros e textos diversos. Fundamentalmente, não aprendemos cegamente, modos de produzir sentidos vindos de uma instância superior, inalcançável. Ao contrário, a escrita e a leitura estão misturadas a nossos modos de vida, às nossas vivências, ao nosso modo de operar em sociedade.

Posto isto, ao operar em sociedade com escrita e leitura de hipertextos digitais, como *links*, *memes*, *reels*, o leitor e, conseqüentemente, produtor textual no mundo moderno assume sua participação com uma vasta multimodalidade de textos que podem ser alvo de análises semióticas, capazes de também conduzir ao



letramento digital. Sendo assim, tudo importa ao texto, além da imagem, dos desenhos, da fonte, da dimensão, do design e até mesmo o tipo de post fazem com que o texto seja “mutante e mutável, o processo de produção que lhe dá origem também o é, além da leitura que o atualiza [...] compondo um desenho de infinito movimento do texto” (RIBEIRO, 2021, p.11). Assim, a multimodalidade faz uso dos diversos modos semióticos do design de um produto ou evento semiótico com a participação dos modos combinados para desempenhar papéis complementares (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001) de sentidos.

Assim sendo, cumpre dizer que a compreensão sobre hipertexto digital e multimodalidade ajudam a estender a significação da personagem. No tocante à teoria literária ao se deparar com a multimodalidade de textos envolvendo a personagem de um romance peculiar, o leitor alonga a complexidade da figura de ficção porque percebe a magnitude da força expressiva do ser fictício ressignificado em outras linguagens. Até mesmo a literatura digital prevê essas relações, entretanto isso seria assunto para uma outra abordagem de estudo.

A seguir, o leitor deste trabalho adentrará melhor na discussão conduzida por 8 textos multimodais, entre eles 6 *memes* que circulam nas mídias digitais e recuperam a sobrevida da Tieta amadiana:

Figura 1 – Meme 1



Fonte: Blog "Coisas de Tv"³

Figura 2 – Meme 2

Na entrevista de emprego: - Qual cargo você acha que combina mais com seu perfil?

@tieta_1989



Fonte: Página Tieta do Agreste no Instagram⁴.

³Disponível

em:

<https://coisasdetv.com.br/index.php/2016/04/20/as-personagens-de-novela-que-sao-belas-recatadas-e-do-lar/>. Acesso: 27 dez. 2023.

⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cfb97qYObmv/?igshid=MzRIODBiNWFIZA>. Acesso em 19 jul. 2023.

Figura 3 – Meme 3

Meu mal é querer roupa nova pra
cada lugar que eu vou



Fonte: Página Tietê do Agreste no Instagram.

As três primeiras figuras apresentam o rosto da atriz brasileira Betty Faria na caracterização da personagem Tietê para a novela homônima de 1989. Esses *memes* se tornaram icônicos porque representam a importância da personagem para se pensar o feminino no mundo contemporâneo. Dessa maneira,

[...] a mobilização de imagens e vídeos de uma personagem empoderada como Tietê acaba ganhando visibilidade adicional e alimentando debates na rede social em um contexto em que as demandas feministas por respeito nas relações de gênero tornam-se mais disseminadas (JESUS, 2018, p.194).

A figura 1, por exemplo, foi bastante difundida devido à *hashtag* *bela*, recatada e do lar difundida em 2016 nas redes sociais. A crítica e humor irônico exibem texto e imagem, a fim de desconstruir o título da matéria da revista *Veja*, que apresentou Marcela Temer – esposa do então à época presidente da república

Michel Temer – descrita no lide da referida matéria como “bela, recatada e do lar”. Essa expressão de tom machista e limitadora à figura feminina foi muito criticada e até hoje é ridicularizada nas redes sociais. Assim, quando o nome de Tieta aparece combinado com a imagem da atriz que interpretou essa mesma personagem na TV, seguida pela expressão composta por tal limitadora adjetivação, o apreciador do texto-imagem percebe a crítica explícita ao enunciado irônico, pois nenhuma mulher, nem mesmo a fictícia amadiana, merece ser apresentada apenas por ser “bela, recatada e do lar”, afinal qualquer sujeito que se identifique com esse gênero específico pode ser e estar em qualquer local que desejar, basta ter coragem e persistência para atingir objetivos. Portanto, o lugar de mulher situa-se onde ela quiser. A própria Tieta sai de Santana do Agreste expulsa pelo pai, mas não se fragiliza com isso - pelo contrário, procura mudar de vida na cidade grande. O narrador reforça a autonomia e o empoderamento da personagem que sabe o que quer e possui mais do que um corpo bonito, possui a classe e a inteligência para superar os obstáculos da vida. O casamento para ela, como pessoa de poucas posses, seria objetivo difícil de ser alcançado, mas traria possibilidades de crescimento pessoal e não necessariamente uma condição romântica: “[...] houvesse Tieta permanecido em Agreste, nunca arranjaría marido. Mas, em São Paulo, quem liga para os três vinténs das moças? Lá o que conta é a categoria, a classe, a beleza, a inteligência. Nenhuma boa qualidade foi negada a Tieta [...]” (AMADO, 2009, p.81).

Para a leitura da figura 1, cabe destacar a tese de doutorado *Memes: construção de sentidos e efeitos de humor*, de Lilian Mara Dal Cin Porto (2018), estudo expressivo sobre *memes*, destacando os que ironizaram a mencionada publicação da *Veja*. Sobre a figura 1, Porto (2018, p. 170) diz o seguinte: “esse meme exigia que o leitor partilhasse o conhecimento de mundo acerca de quem é essa



personagem”. No entanto, essa percepção pode ser facilmente contra argumentada, pois o leitor das mídias digitais não necessariamente precisa conhecer Tieta para realizar a leitura do texto-imagem, ele pode chegar até a personagem amadiana justamente pela visualidade do meme, percebendo pela sensualidade do sorriso, olhar e vestimenta que a figura feminina central da imagem parece de fato não ser “bela, recatada e do lar”. Provavelmente ao tomar ciência da repercussão do enunciado do título da *Veja*, o leitor das mídias digitais entende que o intuito do meme seria mostrar que embora a personagem da gravura não siga o modelo tradicional de comportamento preconizado pelo lide polêmico da revista, essa mulher deve ser respeitada e valorizada. “Com isso, percebe-se que os objetos do discurso visuais instaurados nos *memes* recategorizam os objetos dos discursos verbais inicialmente instaurados pela revista *Veja*, atribuindo a eles uma carga irônica” (PORTO, 2018, p.171).

Na figura 2 nota-se no texto-imagem particularidades da personagem amadiana, isto é, a sua elegância, independência adquirida com esforço e capacidade de gerenciar as atividades na categoria de proprietária. Esse fato perpassa o feminino, pois a volta de Tieta, a filha pródiga, desconstrói o patriarcado, conforme aponta esse trecho do romance que se amplia no *meme* da figura 2:

A mulher mais bela e elegante da cidade; outrora pobre, hoje proprietária de terras, quem tem terras e dono de um pedaço do mundo, frase do velho excomungado. Dona de uma senhora bunda. Falaram a Astério de uma tal Maria Imaculada cujo traseiro, sendo cuidado, um dia... Tolice. Igual ao de Elisa, nenhum, por mais se esforce a natureza. (AMADO, 2009, p.434-435).

A beleza de Tieta, evocada no comentário do idoso e na voz de Astério, mostra o corpo feminino descrito como digno de apreciação em muitos momentos do texto literário e em outros *memes* que circulam com a figuração da personagem. A figura 3 traz a beleza da mulher associada à vaidade também recorrente nas descrições da protagonista amadiana, como no excerto a seguir em que Ricardo compara a beleza e vaidade da tia em detrimento da sua mãe Perpétua:

Estende-se na rede. Da alcova, a luz acesa ilumina o corredor em frente ao gabinete, tia Antonieta fora ao banheiro. Em lugar de uma velhinha, de uma avó, uma verdadeira tia, alegre, flamante - e ele a imaginara mais idosa do que a mãe. Um absurdo. Ricardo a ouvira dizer a idade a Barbozinha: quarenta e quatro, meu poeta. Aqui não posso esconder, todos sabem. Fazem vinte e seis anos que fui embora, acabara de completar dezoito. Em São Paulo confesso trinta e cinco, pareço mais?

A mãe, ele sabe, diminui a idade. Devota e exigente, não admite mentiras e, no entanto, na hora de revelar a idade... A verdadeira está na certidão de casamento, trancada ali na escrivaninha junto com as escrituras das casas, a patente do pai, a caderneta militar, os louvores nas ordens de serviço. A tia não precisa negar porque é bonita. Bonita não é bem o termo, Ricardo procura a palavra certa: bonitona. Nela tudo é grande e vistoso. Com que santa se parece? Com nenhuma das conhecidas, nem Santa Rita de Cássia, nem Santa Rosa de Lima. Tia Elisa, quando melancólica, recorda Santa Maria Madalena. A mãe sempre de luto e Santa Helena com traje negro de viúva e véu de cinzas. Mas a força a desprender-se da tia, qual delas a possui? Apenas chegou e imediatamente passou a comandar. Por ser rica e generosa, sim, certamente, mas não só por isso. Há algo mais, indefinível, a impressionar Ricardo, a impor-se, não sabe explicar o que seja. Ele a enxerga cercada por um halo luminoso, como certos santos. Santa? Pela bondade, pela grandeza da alma, mas ela exhibe outros atributos, carnaís. Humanos, não carnaís, palavra maldita, os pecados carnaís, pagos com as chamas do inferno durante a eternidade.

Passos no corredor, e a tia de volta do banheiro. A precedê-la, chega o perfume, o mesmo dos envelopes, desprendendo-se a cada passo,



anunciando-lhe a presença próxima. Ainda bem que o padre confessor lhe disse não haver pecado em perfume de velha tia. Velha? Madura.

Fruta madura fora a expressão usada por Osnar para classificá-la. (AMADO, 2009, p. 114).

No discurso narrativo torna-se rotineiro a menção de Tieta como símbolo da mulher demônio que corrompe por seus atributos físicos, beleza e ousadia. O trecho do romance acima, apesar de longo, ilustra bem essa noção, sobretudo, quando Ricardo, como sujeito masculino partícipe de uma sociedade patriarcal, admira-se com o físico da tia “bonitona”, “fruta madura” que poderia ser consumida por ele, embora fosse pecado. O sagrado e o profano, motivados pela figura feminina, estão imbricados em todo o discurso literário e ressignificados, de modo irônico, em alguns *memes* que dão sobrevida à Tieta.

A canção *Tieta*, dos compositores Boni e Paulo de Sousa, interpretada por Luiz Caldas (1989), citada anteriormente, também resgata elementos constantes da obra amadiana da qual surge Tieta. No romance, o autor baiano faz uso de tais simbologias à personagem principal. Coloca-a como filha pródiga, rival de Deus, portanto, Joana D’Arc do sertão. Do mesmo modo, a canção brinca com tais concepções de mulher diabo e explora outras semelhantes, como depreende-se no trecho: “Tieta não foi feita da costela de Adão. É mulher diabo, é a própria tentação”. Essas informações indicam dizer que a referida personagem não se põe submissa ao patriarcado, ao homem, conforme o texto bíblico e o contexto histórico apregoam. Ou seja, destoando da primeira mulher Eva, que foi feita da costela de Adão e se tornou esposa e submissa ao homem, Tieta seria o oposto dessa imagem, isto é, seria a desobediência, a insubmissão, conforme aponta esse

outro excerto da música: “Tieta é a serpente que encantava o paraíso, ela veio ao mundo pra virar nosso juízo”.

O *meme* da figura 3 recupera muito da densidade da personagem literária, de maneira irônica, acaba por associá-la ao mal, mesmo quando por vaidade, a personagem deseja ir à padaria de roupa nova para se mostrar mais vistosa e seduzir os olhos de quem encontrá-la pelo caminho. O texto (“Meu mal é querer roupa nova para cada lugar que eu vou. Vou à padaria”), rosto e olhar da atriz que estampa o meme, bem como seus ornamentos, cor vermelha do vestido e o xale de onça tentam exprimir o poder de sedução que a personagem amadiana detém em toda a narrativa. Como pode-se inferir pela leitura do romance, a demonização da mulher, tema bíblico e histórico, também atravessa o imaginário do personagem Ricardo, conforme o trecho referenciado do romance, anteriormente, em especial quando o jovem sobrinho compara a santidade da mãe e a endiabrada tia. Esta seduz pelo olhar, gestos e perfume, portanto, ela não se assemelharia jamais a nenhuma santidade feminina. Tieta representa uma nova Eva seduzida pela serpente na tentativa de corromper Adão, portanto, nada submissa. Interessante frisar ainda que essa ideia de comparar aspectos da beleza entre mulheres ainda é constante nos tempos atuais e os romances de Jorge Amado implicitamente alertam do perigo acerca disso quando expõem inúmeras mulheres narcisistas ou não, mas que são destacadas apenas por seus atributos físicos, quase sempre elogiadas de forma grosseira por homens desejosos de possuir sexualmente seus corpos, como acontece com Tieta, Elisa, Gabriela, Tereza Batista e outras personagens.

Muitos *memes* que rememoram a expressividade e força de Tieta são ressignificados nas mídias digitais trazendo à tona a presença marcante de outra personalidade feminina igualmente significativa para o desenrolar da trama,

trata-se de Perpétua, irmã de Tieta. Em entrevista à tradutora francesa Alice Raillard, Jorge Amado argumenta acerca da importância do parentesco para o autor entender o passado da protagonista:

Há uma teoria segundo a qual o romancista deve saber tudo sobre o seu personagem: não só o que ele é mas o que foram seu pai, sua mãe, quem são seus irmãos, irmãs, toda a família, tudo, mesmo que nenhuma dessas pessoas apareça no romance. O autor tem que saber tudo. Isso está certo, de repente até dá maior consistência ao personagem, dá um passado (RAILLARD, 1990, p.165).

Pela citação, acaba se justificando a presença de Perpétua em muitos *memes* que ressignificam Tieta, conforme analisa-se nas imagens abaixo:

Figura 4 – Meme 4



Fonte: Página Tieta do Agreste no Instagram.

Figura 5 – Meme 5



Fonte: Pinterest⁵

Figura 6 – Meme 6

Eu de mau humor / Eu de bom humor



Fonte: Página Tieta do Agreste no Instagram.

As figuras 4, 5 e 6 fazem alusão à Perpétua. Personagem icônica, a irmã mais velha de Tieta ficou bastante conhecida pela cultura de massa em virtude da excelente interpretação da atriz Joana Fomm para a novela já referenciada aqui neste texto. A atriz utilizou-se de uma performance bem marcante para caracterizar nas telas a personagem amadiana. A beata Perpétua é descrita pelo

⁵ <https://br.pinterest.com/pin/pin-de-carol-r-em-funny-quotes--237776055303346725/>



narrador de Jorge Amado como uma mulher preconceituosa, moralista, ambiciosa, mal-humorada, invejosa e hipócrita:

Perpetua é contra cafetãs transparentes, calças coladas modelando bundas, comprimindo ancas, shorts exibindo coxas, blusas amarradas sob os peitos, umbigos de fora, condena a devassidão que vai pelo mundo:

— Podem me chamar de atrasada. Moça solteira, moderninha, vá lá que use... — extrema concessão a Leonora. - *Mas mulher casada, não acho decente*. Viúva, muito menos, Antonieta que me desculpe. Se eu fosse Astério, não ia deixar Elisa usar a tal minissaia que você deu a ela.

— Você encruou no passado, mana. — Antonieta desata em riso. (AMADO, 2009, p.123. *grifos nossos*).

Pelo excerto, percebe-se a personagem Perpétua caracterizada pelo narrador e por suas próprias palavras como sendo o oposto de Tieta, de forma machista e dotada de uma visão moralizante, a primogênita dos Esteves recrimina o comportamento da irmã e a vestimenta das mulheres que usam minissaia, mostram seus corpos, ainda mais se essas possuem estado civil de casadas. Essas duas personagens femininas representam o choque entre o velho e o novo, especialmente o pensamento equivocadamente ou tradicionalista que não procura se readaptar, nem respeitar o diferente de si, por isso a resposta de Tieta à irmã é categórica: “você encruou no passado, mana”, ou seja, enrijeceu no museu e não acompanhou a evolução do tempo.

A figura 4 recupera a ganância de Perpétua que de modo hipócrita censura o comportamento da irmã, mas deseja herdar a fortuna dela. O humor do *meme* manifesta o quanto o acesso ao espólio de Tieta será demorado, transformando, portanto, Perpétua em esqueleto. Esse *meme* pode ser mais significativo ainda para

aquele leitor que conhece o enredo do romance, pois esse leitor reconhece que um dos objetivos do retorno de Tieta ao seu povoado de origem é justamente se vingar daqueles que a humilharam no passado e entre essas pessoas está Perpétua, logo, esta jamais irá receber a herança da irmã.

O texto-imagem da figura 5 traz Joana Fomm caracterizada de Perpétua, sentada numa cadeira de madeira, com seu vestido e xale pretos, símbolos do luto eterno pelo marido, a viúva é ressignificada pela censura do olhar e por sua altivez. O texto descrito “relacionamento é pra dois, mas quenga não sabe contar” evidencia com humor que a terceira pessoa do relacionamento, chamada grosseiramente de quenga, acaba transformando o jogo amoroso de número par, 2, para o número ímpar, 3. Curiosamente no texto de Jorge Amado, o relacionamento com a concubina não é contabilizado nem retratado como traição por parte da personagem masculina:

Em nenhum momento, naqueles dias e noites tão movimentados, Ascânio considerou estar traindo Leonora ao ir para a cama com Pat, Nilsa e Bety. Em Agreste, ao menos duas vezes por semana, comparece a pensão de Zuleika Cinderela para descarregar o corpo numa quenga qualquer. *Não se trai a amada, aquela que se escolheu para esposa, deitando-se com mulher-dama. Mulher-dama, piranha ou puta, sinônimos. Amor e cama, são coisas diferentes, uma não tem o que ver com a outra*, assim como Leonora nada tem em comum com aquelas desvairadas da Bahia, as três suas conhecidas e as demais, entre as quais Astrud. Astrud, sim, igual a Pat, Nilsa e Bety; pior ainda, por hipócrita. Agora, já nenhuma Astrud pode enganá-lo. Ascânio é outro, aprendeu a distinguir. (AMADO, 2009, p.504. Grifos nossos).

Vale destacar a forma como as personagens masculinas diferenciam as mulheres na narrativa: a esposa versus a concubina. A primeira para amar e apresentar à sociedade; a segunda apenas para realizar os prazeres do corpo e



permanecer oculta à sociedade. Além disso, os nomes pejorativos destinados à amante são comumente enunciados na narrativa literária, tais como: “mulher-dama”, “piranha”, “puta” e “quenga”. Cabe lembrar ainda que essa linguagem amadiana foi tida como “descuidada e indigna de alguém que pretendia ser escritor” (MACHADO, 2006, p.37). O vocábulo chulo, quenga, por exemplo, é frequentemente referenciado no romance. Na atuação de Perpétua para a TV, Joana Fomm ficou muito marcada porque gritava alto ao xingar Tieta e suas companheiras de trabalho de “quenga”. Então, quase sempre os *memes* relativos a essa personagem trazem menção ao vocábulo depreciativo designado à Tieta.

A figura 6 recupera a forma rabugenta com que Perpétua se apresentava na narrativa televisiva e também sua aspereza nos diálogos com Tieta presentes no tecido literário. Então, por meio da apreciação e leitura dos *memes* é possível compreender como ambas as personagens femininas são ressignificadas por meio das mídias digitais. Isso garante a expressividade e força das personagens criadas por Jorge Amado e, ainda, sustenta como a linguagem dos *memes* mostra a liberdade e enriquece a sobrevida da protagonista. “A obra de Jorge Amado, à semelhança de seus personagens, a todo instante se rebela, foge de rótulos fáceis e não obedece à configuração em que a crítica pretendeu obrigá-la a entrar” (MACHADO, 2006, p.77).

Recentemente duas figuras públicas atuantes nas mídias digitais fizeram releituras envolventes de Tieta, conforme as imagens a seguir:

Figura 7 – Releitura 1

**TIETA DO AGRESTE TÁ DIFERENTE!
THYANE DANTAS SEGUE INOVANDO
EM FOTOS CONCEITUAIS NO FEED**



Fonte: Página Tia da Fofoca no Instagram.

Figura 8 – Releitura 2

**Gio Lancellotti usa look inspirado
em Tieta para festança de 30
anos**

Atriz reúne 600 convidados em festa para comemorar aniversário no Rio de Janeiro

Por Redação Glamour
27/05/2023 19h33 - Atualizado há 2 meses



Gio Lancellotti - Foto: Omelete

Fonte: Revista Glamour⁶

⁶ Disponível em:

<https://glamour.globo.com/lifestyle/noticia/2023/05/gio-lancellotti-usa-look-inspirado-em-tieta-para-festanca-de-30-anos.ghtml>. Acesso em: 27. dez. 2023.



Como se pode averiguar, as figuras 7 e 8 não são *memes*, entretanto podem ser consideradas releituras da personagem Tieta. Em 7 tem-se o título da matéria recuperando de um lado a fotografia de Betty Faria quando da interpretação de Tieta e do outro a fotografia da *influencer digital* Thyane Dantas, que realizou ensaio fotográfico baseado na personagem amadiana. Em 8 visualiza-se o título da notícia informativa de que a atriz Giovana Lancelotti, que aparece vestida de Tieta na fotografia, celebrou seu aniversário de 30 anos, data expressiva para uma mulher, caracterizada por cores marcantes que rememoram a personagem criada pelo autor baiano, transposta para a linguagem cinematográfica e que serviram de inspiração para sua comemoração. Pode-se dizer que imagens como essas ficaram gravadas no imaginário popular devido ao figurino, trejeitos e linguajar presentes na transposição da Tieta cinematográfica.

Dessa forma, assim como os *memes* aqui discutidos reforçam a sobrevida de Tieta, essas duas fotografias e notícias, aparentemente supérfluas, também ajudam a manter a sobrevida de Tieta para além do livro, pois ao aparecer no mundo cotidiano, por meio de um ensaio fotográfico ou como tema de uma festa de aniversário, a personagem literária sai das páginas do romance, ganha independência e aparece em outras cenas da vida real, evidenciando ainda mais sua vivacidade artística e narratividade. A respeito da autonomia de suas personagens, o próprio Jorge Amado manifesta a seguinte opinião em entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira*:

[...] o autor, no início, não conhece bem seus personagens, não sabe do que eles são capazes. O personagem é concebido e realizado aos poucos. Chega então uma hora em que ele se impõe e não fica mais na mão do autor. Ele ganha vida real, como uma pessoa mesmo, e é

preciso respeitar isso. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1997, p.45).

Pelo depoimento, Jorge Amado talvez já previsse a sobrevida de suas personagens, por isso muitas delas aparecem com seus nomes nos títulos dos romances e conquistaram mais popularidade em virtude de seus epítetos, como é o caso de Tieta do Agreste, hoje ressignificada por meio de inúmeros *memes* nas mídias digitais.

4. Considerações finais

À guisa de conclusão objetivou-se neste artigo discutir como os *memes* que circulam nas mídias digitais se tornam veículos de comunicação pertinentes capazes de garantir a sobrevida de Tieta, costumeiramente partícipe de textos multimodais.

Assim, o debate procurou evidenciar como o retorno da protagonista ao cenário cultural e midiático brasileiros proporcionou ainda mais sobrevida à personagem literária, exibindo sua intensidade quando ela se torna alvo constante de ressignificações.

Em suma, almeja-se que este trabalho seja mais uma via de comunicação sobre personagem literária, textos multimodais e a produção escrita de Jorge Amado, sempre urgente e necessária.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. *Tieta do Agreste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



ARAÚJO, Júlio. O texto em ambientes digitais. In: CAFIERO, Delaine (et al.). *Leituras sobre a leitura: passos e espaços na sala de aula*. Organização de Carla Viana Coscarelli. Belo Horizonte: Vereda, 2013.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: *Jorge Amado*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 3, 1997.

JESUS, Diego Santos Vieira de. O agreste virtual: as postagens sobre a novela “Tieta” no perfil oficial do Canal Viva no Facebook. In: *Galaxia* (São Paulo, on line), ISSN 1982-2553, n. 38, mai-ago., 2018, p. 193-204. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/gal/a/pFFhg89BpyMBbF59LrRhQ4p/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2023.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theodore. *Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Hodder Arnald, 2001.

PORTO, Lilian Mara Dal Cin. Memes: *construção de sentido e efeito de humor*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC – SP, 2018. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/21796/2/Lilian%20Mara%20Dal%20Cin%20Porto.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2023.

PRENSKY, Marc. Digital natives, digital immigrants. In: *On the horizon*, v. 9, n. 5, p. 1-6, 2001. Tradução de Roberta de Moraes Jesus de Souza. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1XXFbstvPZIT6Bibw03JSSmmdDknwjNcTYm7j1a0noxY/edit>. Acesso em: 18 nov. 2022.

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

REIS, Carlos. *Pessoas de Livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015.

REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. In: *Letras de hoje*, Porto Alegre, v.52, n.2, p.129-136, abr.-jun. 2017. Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/29161/16157>.
Acesso em: 03 ago. 2023.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

REUTER, Ives. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Angela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RIBEIRO, Ana Elisa. *Escrever, hoje: palavra, imagem e tecnologias digitais na educação*. São Paulo: Parábola, 2018.

RIBEIRO, Aan. *Multimodalidade, textos e tecnologias: provocações para a sala de aula*. São Paulo: Parábola, 2021.

Recebido em 03/08/2023

Aceito em 07/12/2023

Pedro Bala, Sem-Pernas e Volta Seca: a violência como forma de resistência em *Capitães da Areia*

Bullet, Legless, and Dry Gulch: violence as a form of resistance in *Capitães da Areia*

Lucimar Simon¹

RESUMO: Este artigo analisa a violência como forma de resistência no romance *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, a partir de três personagens: Pedro Bala, Sem-Pernas e Volta Seca. Apresentaremos como e por qual motivo a violência exercida pelos personagens pode ser considerada uma forma de resistência. Abordaremos as teorias de Bosi (2002), Candido (2017; 2023), Foucault (2019), Arendt (2022), Chaui (2021), Žižek (2014), Han (2017) para uma conceituação teórica nesta construção textual.

ABSTRACT: This article analyzes violence as a form of resistance in the novel *Capitães da Areia* (1937), by Jorge Amado, based on three characters: Pedro Bala, Sem-Pernas, and Volta Seca. We will present how and why the violence exercised by the characters can be considered a form of resistance. We will approach the theories of Bosi (2002), Candido (2017; 2023), Foucault (2019), Arendt (2022), Chaui (2021), Žižek (2014), Han (2017) for a theoretical conceptualization in this textual construction.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Amado; *Capitães da Areia*; Violência; Resistência.

KEYWORDS: Jorge Amado; *Capitains of the Sands*; Violence; Resistance.

1. As teorias conceituais sobre o termo violência

Neste artigo, analisaremos a violência como forma de resistência no romance *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, a partir de três personagens: Pedro Bala, Sem-Pernas e Volta Seca. Apresentaremos como e por qual motivo a violência

¹ Graduação em Letras - Licenciatura dupla em Português e Espanhol - UFES (2015); Pós-Graduação em Ensino e interdisciplinaridade - História e Literatura: texto e contexto - UFES (2013); Pós-Graduação em Artes corporais para educação integral - UFES (2014); Pós-Graduação em Educação e Direitos Humanos - UFES (2017); Graduando em Pedagogia - UFES (2021); Mestre em Letras - UFES (2018); Doutor em Letras - UFES (2023).

exercida pelos personagens pode ser considerada uma forma de resistência à violência social praticada contra as crianças em situação de rua. Para tal, abordaremos as teorias conceituais de Alfredo Bosi (2002), Antonio Candido (2017; 2023), Michel Foucault (2019), Hannah Arendt (2022), Marilena Chaui (2021), Slavoj Žižek (2014), Byung-Chul Han (2017), Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985).

As teorias que apresentamos sobre o exercício do poder e a violência como forma de resistência neste artigo não tem a pretensão de justificar o círculo de violência, mas tão somente apresentar uma alternativa de pensamento sobre a resistência como estrutura de poder e a violência como uma de suas formas de atuação. Isso porque, não existe um consenso teórico quanto à violência e seus desdobramentos dentro de uma sociedade. Em *Violência: seis reflexões laterais* Slavoj Žižek afirma:

Se há uma tese unificadora nas reflexões que se seguem, é a de que existe um paradoxo semelhante no que diz respeito a violência. Os sinais mais evidentes de violência que nos vêm à mente são atos de crime e terror, confrontos civis, conflitos internacionais (ŽIŽEK, 2014, p. 17).

Quando o autor elabora sua teoria sobre a violência, ele traça um ponto de partida e apresenta duas formas de violência, a saber, a violência subjetiva e a violência objetiva, diferenciando-as e marcando-as nos seus respectivos campos de atuação que são, segundo o autor, representados pela “linguagem e suas formas” e pelos “sistemas econômicos e políticos” (ŽIŽEK, p. 17).

Eis o ponto de partida, e talvez até mesmo o axioma, do presente livro: a violência subjetiva é somente a parte mais visível de um triunvirato que inclui também dois tipos objetivos de violência. Em primeiro lugar, há uma violência ‘simbólica’ encarnada na linguagem



e em suas formas. Em segundo lugar, há aquilo que eu chamo violência 'sistêmica', que consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento de nossos sistemas econômico e político (ŽIŽEK, p. 17).

Para Žižek, a violência subjetiva é visível e a violência objetiva é invisível. E, portanto, elas não podem ser analisadas do mesmo ponto de vista. "A questão é que as violências subjetiva e objetiva não podem ser percebidas do mesmo ponto de vista" (ŽIŽEK, p. 17). Segundo Žižek, "a violência subjetiva é experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um grau zero de não violência. É percebida como uma perturbação do estado de coisas 'normal' e pacífico" (ŽIŽEK, p. 17-18). Em contrapartida, na mesma direção ele afirma que, "a violência objetiva é precisamente aquela inerente a esse estado 'normal' de coisas" (ŽIŽEK, p. 18).

A violência objetiva é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento. Assim, a violência sistêmica é de certo modo algo como a célebre 'matéria escura' da física, a contrapartida de uma violência subjetiva (demasiado) visível. Pode ser invisível, mas é preciso levá-la em consideração se quisermos elucidar o que parecerá de outra forma explosões 'irracionalistas' de violência subjetiva (ŽIŽEK, p. 18).

O homem é um ser violento e, em sua trajetória histórica, tem desfechado atos de violência contra tudo e todos. A violência dos/nos seres humanos manifesta-se de infinitas maneiras, desde o processo de abstração ao fato compreendido pela força física até o verbal subscrito pela linguagem. Os seres humanos têm manifestado a violência como expressão de poder e resistência ao longo de sua existência.

Theodor Adorno e Max Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento* explicam que, para a execução de um gesto simples e para garantir a sobrevivência de uma espécie, desde os primórdios da humanidade

Os homens rastreiam a caça, as mulheres cuidam do trabalho que pode ser feito sem um comando rígido. Quanta violência foi necessária antes que as pessoas se acostumassem a uma coordenação tão simples como essa é impossível determinar (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 30).

A violência é um elemento presente na evolução da humanidade. No livro intitulado *Topologia da violência* (2017), Byung-Chul Han sinaliza sobre a violência: “Há coisas que não desaparecem; dentre elas está a violência. A aversão à violência não é algo característico da Idade Moderna. Ela é apenas proteica e, dependendo da constelação social, suas formas de manifestação se modificam” (2017, p. 7).

Até este ponto, Adorno e Horkheimer concordam com Byung-Chul Han quanto à longevidade das práticas de violência no percurso histórico da humanidade. E, Slavoj Žižek quanto ao campo de atuação e as formas da violência convergem para o que aponta Byung-Chul Han, quando afirma que a violência:

[...] se desloca do caráter visível para o invisível, de frontal para o viral, da força bruta para a medial, do real para o virtual, do físico para o psíquico, do negativo para o positivo. Atualmente torna-se totalmente invisível quando se confunde e se identifica com seu contraponto (HAN, p. 7-8).

Em *Sobre a violência* (2022), no prefácio, Celso Lafer apresenta o texto e a trilha narrativa que a autora persegue para consolidar sua teoria sobre a violência. “A violência multiplica, com os instrumentos que a tecnologia fornece de maneira cada vez mais exponencial, o vigor individual. A violência destrutiva do poder está,



no entanto, muito presente na vida do século XX” (LAFER, 2022, p. 11). No primeiro capítulo, Hannah Arendt já demonstra preocupação com os estudos sobre a temática da violência.

Ninguém que se tenha dedicado a pensar a história e a política pode permanecer alheio ao enorme papel que a violência sempre desempenhou nos negócios humanos, e, à primeira vista, é surpreendente que a violência tenha sido raramente escolhida como objeto de consideração especial. Isso indica que a violência e sua arbitrariedade foram consideradas corriqueiras e, portanto, negligenciadas; ninguém questiona ou examina o que é óbvio para todos” (ARENDT, 2022, p. 22).

Seguindo os teóricos já apresentados, percebemos que Hannah Arendt também mantém o foco em apresentar uma violência multifacetada que transcende os sentidos comuns e assume formas diversas perante seus objetivos. Através de suas reflexões sobre os acontecimentos do século XX, a autora afirma que “O desenvolvimento técnico dos implementos da violência alcançou agora o ponto em que nenhum objetivo político poderia presumivelmente corresponder ao seu potencial de destruição ou justificar seu uso efetivo no conflito armado” (ARENDT, p. 17).

Marilena Chaui em *Sobre a violência* persegue os mesmos objetivos dos teóricos já citados quando, por exemplo, concorda com Slavoj Žižek sobre os sentidos ampliados e as dimensões da violência no decorrer do tempo histórico da humanidade e com Hannah Arendt sobre a necessidade de debruçarmos sobre o tema da violência na tentativa de compreendemos seus desdobramentos na evolução da humanidade:

Estamos acostumados a identificar a violência e a criminalidade. Todavia, se formos aos dicionários, observaremos que seu sentido é muito mais amplo e que ela possui não apenas dimensão física, mas também psíquica e simbólica (CHAUI, 2021, p. 35).

Na apresentação do livro *Sobre a violência* Luciana Chaui-Berlinck nos permite compreender que corriqueiramente nós “observamos a violência, a percebemos, mas nem sempre refletimos sobre ela”. Segundo Luciana Chaui-Berlinck, “A violência é tema de investigação e preocupação de muitos pensadores. Filósofos de todos os tempos teceram ideias sobre ela. É tema que sempre nos captura, pois a reconhecemos em nós mesmos e em nossas relações” (CHAUI-BERLINCK, 2021, p. 17).

Especificamente, os teóricos que apresentamos para a composição deste artigo, escrevem sobre a temática da violência e seus desdobramentos mencionando o século XX como um dos momentos da história da humanidade que marcou acentuadamente o desenvolvimento das diversas formas e práticas de violência. Para Hannah Arendt: “Estas reflexões foram provocadas pelos eventos e pelos debates dos últimos anos visto contra o plano de fundo do século XX, que, como Lênin previu, tornou-se de fato um século de guerras e revoluções” (ARENDT, p. 17).

2. As correlações de forças entre poder e resistência e o uso da violência

Os Capitães da Areia são violentos para impulsionar uma resposta de resistência ao poder político e econômico que é extremamente violento com a sua condição social. Se o poder é violento, por que a resistência não pode ser? Consultamos o texto *Microfísica do poder*, de Michel Foucault, para explicar e responder a pergunta. No subtítulo “Não ao sexo rei”, o autor responde a uma série



de perguntas sobre pontos específicos de suas publicações anteriores, novamente no centro das perguntas o primeiro livro da trilogia sobre a história da sexualidade.

Colocando alguns conceitos importantes em discussão a exemplo da revolução e da política, do poder e da resistência, Foucault trabalha as relações entre esses termos, explicando como são dependentes e complementares entre si. Sendo assim, “Se a política existe desde o século XIX, é porque existiu a Revolução Francesa. Então não é uma espécie, uma região daquela. É a política que sempre se situa em relação à revolução” (FOUCAULT, 2019, p. 359).

A revolução, a política, o poder e a resistência são desejáveis? Para Foucault, “fazer política sem ser um político é tentar saber com a maior honestidade possível se a revolução é desejável” (FOUCAULT, p. 359). Para ele, “é explorar esse terrível terreno movediço onde a política pode se enterrar” (FOUCAULT, p. 359). Existem relações intrínsecas entre revolução e política, assim como também existem entre poder e resistência. Perguntado: “Se a revolução não fosse mais desejável, a política continuaria sendo o que você diz que ela é?” (FOUCAULT, p. 359). Michel Foucault responde:

Não, não creio. Seria preciso inventar outra ou alguma coisa para substituí-la. Nós vivemos talvez o fim da política. Pois é verdade que a política é um campo que foi aberto pela existência da revolução e se a questão da revolução não pode mais ser colocada nesses termos, então a política pode desaparecer (FOUCAULT, p. 359).

Chegando ao ponto de discussão sobre poder e resistência, vemos que as relações se mantêm e incorrem de uma causa que podemos denominar de ação e reação, ou seja, poder e resistência, o primeiro como ação e o segundo como reação, não anulando a possibilidade de alternância de posicionamento entre as

duas forças. Questionado sobre a sua teoria de poder e resistência: “Voltemos à sua política, àquela que você consignou em *A vontade de saber*. Você diz: ‘Onde existe poder, existe resistência’. Você não restabelece essa natureza que há pouco você queria descartar?” (FOUCAULT, p. 360). Foucault responde: “Não acredito. Essa resistência de que falo não é uma substância. Ela não é anterior ao poder que ela enfrenta. Ela é coextensiva a ele e absolutamente contemporânea” (FOUCAULT, p. 360).

A resistência que o autor defende que existe, portanto, não é uma força estanque, imóvel, é algo em movimento e articulado como o próprio poder. Seria a resistência “a imagem invertida do poder?” (FOUCAULT, p. 360). Foucault responde que: “Também não é isso. Se fosse apenas isso, não haveria a resistência. Para resistir, é preciso que a resistência seja igual ao poder. Tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele. Que, como ele, venha de ‘baixo’ e se distribua estrategicamente” (FOUCAULT, p. 360).

Entendemos que podemos conceber que a resistência – para que seja um verdadeiro e efetivo ato de resistir – tem que ser igual ao poder. Onde existe poder, existe resistência e o comportamento da resistência deve ser igual ao comportamento do poder. Provocado por uma suposição de que seria o poder e a resistência “quase uma tautologia”, enfaticamente Foucault rechaça afirmando que:

Absolutamente. Não coloco uma substância da resistência em face de uma substância do poder. Digo simplesmente: a partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência. Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinantes e segundo uma estratégia precisa (FOUCAULT, p. 360).



Nos conceitos entre poder e resistência, o autor defende que as estratégias de análises sobre as correlações de poder precisam ser revistas. “Penso que seria necessário tentar aprimorar essa análise das correlações de forças” (FOUCAULT, p. 361). Foucault critica a existência de apenas dois modelos de possibilidades de análise das correlações de forças e poder, o do direito: poder como lei, e o modelo guerreiro ou estratégico em termos de relações de forças. O primeiro ele considera inadequado por não descrever o poder; o segundo, é inadequado por ser calcado em recursos pré-fabricados e metafóricos traduzidos em esquemas formais.

O Estado exerce a violência para manutenção da dominação sobre os grupos populacionais que possam representar qualquer tipo de ameaça a sua hegemonia. Adorno e Horkheimer apresentam uma discussão para demonstrar como o sistema deve ser conservado em harmonia com a natureza e como é exercida a relação de poder entre o forte e o fraco, entre o dominador e o dominado. Sobre a natureza como espaço de disputas pelo poder através de práticas violentas é possível apontar

Mas o que, verdadeiramente, está nas leis dessa mãe sábia é a lesão do fraco pelo forte, já que, para chegar a esse procedimento, ele não faz senão usar os dons que recebeu. Ele não precisa se revestir, como o fraco, de um caráter diferente do seu: ele só coloca em ação os efeitos do caráter que recebeu da natureza. Por isso, tudo o que daí resulta é natural: sua opressão, suas violências, suas crueldades, suas tiranias, suas injustiças... são, pois, puras como a mão que as gravou; e quando ele usa de todos os seus direitos para oprimir o fraco, para despojá-lo, não faz senão a coisa mais natural do mundo (ADORNO; HORKHEIMER, p. 84).

A violência pode ser utilizada como forma de resistência contra um poder exercido de forma violenta? Se o poder é violento e atua de forma violenta contra

os grupos populacionais que consideram resistência, oposição ou ameaça a sua dominação, deveria a resistência se organizar de forma diferente do que se organiza o poder? Para Lafer: “A violência, no entanto, só tem sentido quando é uma *re-ação* e tem medida, como no caso da legítima defesa. Daí a ideia de arrancar, pela violência, as máscaras da hipocrisia dos governantes” (LAFER, p. 12). Desta maneira, sob a opressão de um Estado violento, a resistência se apropria da violência para ser tornar efetiva resistência.

3. Literatura: violência e resistência

Por que a literatura exerce tamanho poder de disseminação de ideias dentro das sociedades em que ela é produzida ou inserida? Para Antonio Candido (2023): “A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (p. 94). Consubstanciando o que foi descrito por Candido em *Literatura e Sociedade*, Antoine Compagnon em *O demônio da teoria* (2010) afirma que: “As definições de literatura segundo sua função parecem relativamente estáveis, quer essa função seja compreendida como individual ou social, privada ou pública” (p. 34).

A literatura é constituída como um produto social de cada sociedade, em cada tempo a qual é produzida e disseminada. Em Vários escritos, especificamente no subtítulo “O direito à literatura”, Antonio Candido afirma que:

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 (CANDIDO, 2017, p. 177).



A literatura desde os primórdios está repleta de denúncias de práticas de violência e resistência dos seres humanos. A violência reproduzida pelas crianças em situação de rua da narrativa de Jorge Amado é só mais um reflexo da violência real que assolou e marca a evolução humana. Para Antoine Compagnon (2010, p. 36): “A literatura serve para produzir um consenso social; ela acompanha, depois substitui a religião como ópio do povo. A literatura confirma um consenso, mas produz também a dissensão, o novo, a ruptura”.

A partir do delineado sobre a violência e suas origens, podemos concluir que a violência é algo inerente ao ser humano e, é uma forma de expressão de poder que pode ser consolidada de diversas maneiras. Para Jaime Ginzburg:

Existem casos na literatura em que a violência ocorre sem que seu ato corresponda à expressão de uma honra ou de uma ambição. A força destrutiva voltada sobre o outro pode manifestar-se não de modo dirigido, mas intransitivo (GINZBURG, 2013, p. 6).

Ampliando sua análise discursiva sobre a violência expressa na literatura, em específico, no caso brasileiro, Jaime Ginzburg salienta que: “No caso da literatura brasileira, um texto fundamental para pensar a violência é *São Bernardo*, de Graciliano Ramos” (GINZBURG, p. 19). Isso porque, “O romance contribui com inteligência para uma política de leitura. O escritor apresenta duas perspectivas diferentes sobre a violência, em confronto. Duas valorações, duas abordagens” (GINZBURG, p. 19).

A busca por uma definição da palavra resistência nos encaminhou para leituras diversas as quais nos permitiram definir que resistência é uma ação, ato ou efeito de resistir, resistência é não ceder, não sucumbir; é uma qualidade do que é

resistente; pode ser também uma força com que um corpo reage contra a ação de outro; incluindo, resistência pode ser uma capacidade de uma pessoa de resistir a esforços físicos ou a contrariedades; tendência para suportar dificuldades, como doenças, fome, grandes esforços e por último, pode ser uma recusa de submissão, uma oposição à algo ou alguém. Para Michel Foucault, “Essa resistência de que falo não é uma substância. Ela não é anterior ao poder que ela enfrenta. Ela é coextensiva a ele e absolutamente contemporânea” (FOUCAULT, p. 360).

Propor a definição conceitual da palavra resistência para este artigo é essencial. Alfredo Bosi foi o autor que desenvolveu em seu livro, *Literatura e resistência*, a teoria de que a resistência é um conceito originariamente ético, e não estético, pois para ele o ato de resistir é não ceder a outra força. “Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia” (BOSI, 2002, p. 118). É importante ressaltar que, entre as propostas apresentadas pelo autor, a que nos interessa neste estudo é a de aproximar nossa discussão com conceitos e elementos que são próprios da ética e da política e não da arte.

Com base no conceito de Bosi, podemos confirmar que em *Capitães da Areia* teríamos a resistência estética da literatura escrita por Jorge Amado e a interna praticada pelos meninos do grupo, tendo em conta que a resistência é um movimento interno ao foco narrativo e que a escrita resistente não resgata apenas o que foi dito uma só vez no passado distante, resgata também o que foi calado.

A resistência de que se queixa a todo momento o paranóico é a consequência da falta de resistência e do vazio que produz em seu torno aquele que se coloca fora de foco. Ele não pode parar. A ideia que não encontra nenhum apoio firme na realidade insiste e torna-se fixa (ADORNO; HORKHEIMER, p. 157).



De acordo com Bosi, existe uma literatura e uma teoria de resistência e reação ao poder e ao controle exercido pelo Estado sobre os grupos populacionais. Existe também uma divergência entre o poder do Estado e o das populações por ele subjugadas. Isso é o que podemos chamar de resistência. Em *Capitães da Areia* há uma necessidade histórica e literária de que se organize uma proposta de resistência. Essa resistência existe na narrativa literária de Jorge Amado e pode ser identificada, sintetizada na forma de violência, principalmente nas ações de Pedro Bala, Sem-Pernas e Volta Seca.

4. Pedro Bala, Sem-Pernas e Volta Seca: a violência como forma de resistência

Sobre o uso do poder e as estratégias de resistência em *Capitães da Areia*, podemos dizer que não se apresentam organizadas e coordenadas como deveriam se apresentar, porém, na objetividade de Jorge Amado, compreendemos que a reconfiguração dessa condição de enfrentamento entre poderes instituídos e resistências dos grupos populacionais subjugados pelo poder opressor se estabelece quando o autor demonstra que existe uma precoce adulteração comportamental da infância causada por questões políticas, sociais, econômicas, culturais e religiosas. O Estado exerce seu poder com força bruta, com violência, com objetivo de extirpar da sociedade a criança categorizada como estigma social, enviando-a para o reformatório ou para a prisão, instituições onde é submetida a uma ação disciplinar violenta exigida pela sociedade e exercida pelo Estado.

As personagens mais violentas da narrativa de Jorge Amado são também as que mais sofreram com a violência exercida pela sociedade e pelo Estado. Pedro

Bala, Sem-Pernas e Volta Seca são as crianças da narrativa que tiveram suas vidas particularmente marcadas pela violência aplicada pela maior representação de um Estado opressor, a polícia. O Sem-Pernas é o mais terrível entre os Capitães da Areia.

Ridicularizava tudo, era um dos que mais brigavam. Tinha mesmo fama de malvado. Uma vez fez tremenda crueldade com um gato que entrara no trapiche. E um dia cortara de navalha um garçom de restaurante para furtar apenas um frango (AMADO, 2008, p. 37).

Em *Capitães da Areia*, encontramos um Sem-Perna carente, triste, violentado pela família, pela sociedade e pela polícia. “Um dia em que teve um abscesso na perna o rasgou friamente a canivete e na vista de todos o espremeu rindo” (AMADO, p. 37). Mas, percebemos que o Sem-Pernas, coxo de uma das pernas, o que rendeu o apelido, queria, como todos os meninos de sua idade, outra coisa.

No mais fundo de seu coração ele tinha pena da desgraça de todos. E rindo e ridicularizando era que fugia da sua desgraça. O que ele queria era felicidade, era alegria era fugir de toda aquela miséria, de toda aquela desgraça que os cercava e os estrangulava (AMADO, p. 37-38).

Por que o Sem-Perna é tão violento? A violência que foi aplicada à vida do menino é a violência que reproduz a violência praticada por ele. O Sem-Pernas não dorme durante a noite, tem sonhos terríveis com os policiais que o submeteram a uma terrível sessão de tortura quando o levaram preso por mendigar para se alimentar. “Nunca tivera família. Vivera na casa de um padeiro a quem chamava de ‘meu padrinho’ e que o surrava. Fugiu logo que pode compreender que a fuga o libertaria. Sofreu fome, um dia levaram-no preso” (AMADO, p. 38). Preso, o que ele queria? O que com certeza não queria era a violência.



Ele quer um carinho, uma mão que passe sobre os seus olhos e faça com que ele possa se esquecer daquela noite na cadeia, quando os soldados bêbados o fizeram correr com sua perna coxa em volta de uma saleta. Em cada canto estava um com uma borracha comprida (AMADO, p. 38).

O Sem-Pernas encontrou Professor, um dos líderes do grupo e, por meio dele, foi incorporado aos Capitães da Areia e ficou com eles. Coxo, abandonado pela família, torturado, espancado, humilhado pela polícia, que deveria o proteger, Sem-Pernas acumula todo rancor e tipos de ódio pela sociedade que o oprime, o categoriza como elemento que deve ser extirpado, aniquilado do convívio social. Com tantos estigmas sociais e deteriorações físicas, Sem-Pernas possuía desqualificações importantíssimas para que fosse incorporado ao grupo de menores abandonados.

Quando o Sem-Pernas compreende o lugar que ele ocupa na sociedade, ele se torna a personificação do fraco que luta contra o forte, o dominado que insurge contra a dominação e a violência contra ele naturalmente explicável pela teoria burguesa de dominação. “Quando o fraco se defende, ele comete, pois, uma injustiça, a saber, a injustiça de sair do caráter que a natureza imprimiu nele: ela criou-o para ser escravo e pobre, ele não quer submeter-se a isso, eis aí sua falta” (ADORNO; HORKHEIMER, p. 84). Na lógica do poder, Sem-Perna, ou seja, o fraco, quando reage comete uma injustiça contra a justiça estabelecida, isso é passível de aumento da repressão por parte do forte, o Estado. “É na violência, por mais que ela se esconda sob os véus da legalidade, que repousa afinal a hierarquia social. A dominação da natureza se reproduz no interior da humanidade” (ADORNO; HORKHEIMER, p. 91).

O Sem-Pernas, assombrado pelo medo de reviver a tortura e toda a violência que foi aplicada contra o seu frágil corpo coxo quando foi levado para a cadeia como preso por mendicância, aplicava sobre os próprios colegas mais fracos do grupo uma forma de violência que pudesse fazê-lo sentir-se forte perante a miséria que ele vivia.

Sentia que uma angústia o tomava e que era impossível dormir. Se dormisse viriam os maus sonhos da cadeia. Queria que aparecesse alguém que ele pudesse torturar com dichotes. Queria uma briga. Pensou em ir acender um fósforo na perna de um que dormisse (AMADO, p. 47).

Volta Seca é um dos líderes do grupo de meninos abandonados e sua história se confunde com a história dos sertanejos castigados pela seca e pela violência gerada nas disputas pela posse de terras. Antes de se incorporar ao grupo dos Capitães da Areia, Volta Seca vivia com sua mãe em um dos grandes sertões de Pernambuco. A dureza da vida e o sofrimento imprimidos a Volta Seca como uma personagem da narrativa de Jorge Amado possui verossimilhanças com a vida real e ficcional de muitos outros homens, mulheres e crianças dos rincões dos sertões brasileiros. “Antigamente ele e sua mãe tinham um pedaço de terra. Ela era comadre de Lampião, os coronéis respeitavam sua terra. Mas quando Lampião se internou pelo sertão de Pernambuco os coronéis ficaram com a terra da mãe de Volta Seca” (AMADO, p. 246).

Por que Volta Seca é tão violento? Por que os olhos são tão sombrios? Volta Seca é só mais um personagem que foi castigado pelas mazelas sociais infligidas a milhões de brasileiros diariamente. Após chegar à cidade de Salvador e incorporando-se ao grupo de menores abandonados e delinquentes por ser este grupo social o único que o aceitaria, Volta Seca passa a nutrir e direcionar todo seu



rancor, seu ódio contra a sociedade, os coronéis e as instituições que o excluíram do convívio social, tomando de assalto as terras de sua mãe e forçando-os à migração para a cidade, o que levou sua mãe à morte e ele ao completo abandono social.

Ela desceu para a cidade para pedir justiça. Morreu no caminho. Volta Seca continuou a caminhada com seu rosto sombrio. Muita coisa aprendeu na cidade, entre os Capitães da Areia. Aprendeu que não era só no sertão que os homens ricos eram ruins para com os pobres. Na cidade, também. Aprendeu que as crianças pobres são desgraçadas em toda parte, que os ricos perseguem e mandam em toda parte (AMADO, p. 246-247).

Volta Seca era afilhado de Lampião e se exemplava nos feitos do padrinho. E, a cada notícia que traziam de seu padrinho nos jornais, deixava Volta Seca alegre ao ouvi-las da boca de seu amigo Professor. Volta Seca repetia que um dia ia se juntar a seu padrinho na luta contra os coronéis e a polícia que tomavam as terras dos pobres dos sertões brasileiros.

O rosto sombrio de Volta Seca se iluminou. Sua boca apertada se abriu num sorriso. E ainda feliz deixou o Professor, que apagava a vela, e foi para seu canto. Levava o jornal para cortar o retrato do grupo de Lampião. Dentro dele ia uma alegria de primavera (AMADO, p. 49).

Volta Seca, que idolatrava seu padrinho, é o espelho ou reflexo de Lampião.

O herói Lampião, herói de todo o sertão de cinco estados. Dizem que ele é um criminoso, um cangaceiro sem coração, assassino, desonrador, ladrão. Mas para Volta Seca, para os homens, as mulheres e as crianças do sertão é um novo Zumbi dos Palmares, ele é um libertador, um capitão de um novo exército (AMADO, p. 247).

A violência externada por Volta Seca é direcionada para fora do grupo de crianças, diferente de Sem-Pernas, Volta Seca, assim como João Grande e Pedro Bala, é um dos maiores e mais fortes que protegem os menores e mais fracos de injustiças dentro e fora do próprio grupo. Ao fim de sua jornada junto aos Capitães da Areia, Volta Seca regressa ao sertão e se junta ao bando de seu padrinho, Lampião:

Uma tarde a polícia o pegou quando o mulato despojava um negociante da sua carteira. Volta Seca tinha então dezesseis anos. Foi levado para a polícia, o surraram porque ele xingava todos, soldados e delegados com aquele imenso desprezo que o sertanejo tem pela polícia. Ele não soltou um grito enquanto apanhou. Oito dias depois o puseram na rua, e ele saiu quase alegre, porque agora tinha uma missão na vida: matar soldados de polícia (AMADO, p. 245).

No caminho, na rabada de um trem, o sertanejo de rosto sombrio sente os cheiros das flores, das comidas, avista cachorros magros nas portas de casas de barro, sente os campos amigos e enxerga as margens dos trilhos por onde corre o trem como as margens onde vivem os pobres de toda a sociedade brasileira. Volta Seca vê:

Homens magros que lavram a terra para ganhar mil e quinhentos dos donos da terra. Só caatinga é que é de todos, porque Lampião libertou a caatinga, expulsou os homens ricos da caatinga, fez da caatinga a terra dos cangaceiros que lutam contra os fazendeiros (AMADO, p. 247).

Chegando ao sertão, Volta Seca busca pelo bando de seu padrinho, Lampião. Volta Seca quer lutar junto com seu padrinho para libertar os homens, mulheres e



crianças que sofrem a exploração dos ricos que tomam suas terras e os expulsam, forçando a escravidão ou à migração para a mendicância nos grandes centros urbanos. “O sertão comove os olhos de Volta Seca. Aqui tudo é lírico, pobre e belo. Só a miséria dos homens é terrível. Mas estes homens são tão fortes que conseguem criar beleza dentro desta miséria” (AMADO, p. 247).

Os sertanejos que permaneciam nas terras que eram tomadas pelos coronéis eram explorados, os que fugiam eram marginalizados e sofriam pelo desprezo e pela violência social. Se embreassem no cangaço eram perseguidos, presos, e tinham suas costas rasgadas quando eram chicoteados pela polícia, mas eram temidos por todos. Quando preso por tentar roubar a carteira de um homem, “o chicote da polícia, feitor dos ricos, rasgou as costas de Volta Seca. Todos o temerão um dia também” (AMADO, p. 248).

Volta Seca, queria ser temido e para isso seria cangaceiro e, na rabada do trem vai ao encontro de seu padrinho, Lampião. “O trem para no meio da caatinga. Volta Seca pula fora do vagão. Os cangaceiros apontam os fuzis, o caminhão que os trouxe está parado no outro lado da estrada, os fios do telégrafo cortados. Na caatinga agreste não se vê ninguém” (AMADO, p. 248). Volta Seca encontra seu padrinho. Junto a Lampião, tem a oportunidade de extravasar todo seu ódio acumulado, todas as formas de violências acumuladas e conservadas pela raça humana desde a criação do mundo e infligida sobre os oprimidos irrompem-se dos olhos e escorrem no rosto sombrio de Volta Seca.

A violência provocada pela polícia faz com que Volta Seca acredite que matando o policial extinguiria a violência, mesmo que seja a violência pela violência. “O indivíduo obcecado pelo desejo de matar sempre viu na vítima o

perseguidor que o forçava a uma desesperada e legítima defesa” (ADORNO; HORKHEIMER, p. 91).

Eles me bateram na polícia, bateram em muito menino. Seu rosto sombrio tem um riso que o enche todo. Cai o primeiro, o segundo tenta fugir, mas a bala o alcança nas costas. Depois Volta Seca corre para cima dele com o punhal, sacia sua vingança (AMADO, p. 249).

Pedro Bala é o terceiro personagem que abordamos para discutir a violência como forma de resistência em *Capitães da Areia*. No tempo da narrativa Pedro Bala tem 15 anos e é o atual líder dos Capitães da Areia. Sendo ele mais uma criança marcada pela violência, destaca-se como uma personagem central por assumir a chefia do grupo de meninos em situação de rua na cidade de Salvador.

Desde cedo foi chamado assim, desde seus cinco anos. Hoje tem 15 anos. Há dez que vagabundeia nas ruas da Bahia. Nunca soube de sua mãe, seu pai morrera de um balaço. Ele ficou sozinho e empregou anos em conhecer a cidade (AMADO, p. 29).

O processo que leva Pedro Bala a assumir a chefia do grupo de crianças abandonadas é também o que o marca como um indivíduo central da força de resistência exercida pelos meninos em situação de rua. Ele disputa com Raimundo, que é maior, mais velho e mais forte, a chefia dos Capitães da Areia. Vencendo o combate corporal, Pedro Bala recebe o reconhecimento dos outros membros como chefe do grupo. “Todos reconheceram os direitos de Pedro Bala à chefia, e foi desta época que a cidade começou a ouvir falar nos Capitães da Areia, crianças abandonadas que viviam do furto” (AMADO, p. 29).

Pedro Bala na condição de chefe planejava e organizava com autoridade as ações coletivas do grupo. Ao resistir com violência contra um ato de violência praticado por Raimundo contra um dos meninos do grupo, Pedro Bala é marcado



com um corte em seu rosto, gerando assim o seu principal estigma, uma cicatriz. Para o grupo de crianças denominado Capitães da Areia, a violência não é uma exceção, ela é a regra. E, segundo Foucault

É justamente a regra que permite que seja feita violência à violência e que uma outra dominação possa dobrar aqueles que dominam. Em si mesmas, as regras são vazias, violentas e não finalizadas; elas são feitas para servir a isto ou àquilo (FOUCAULT, p. 69).

A chefia do grupo é conquistada por Pedro Bala com uso da violência. No fluxo de violência contra violência, é produzida mais violência. O uso da violência é regra para que o Estado, através de suas instituições e dispositivos, mantenha a dominação e o controle sobre as populações e, se apresenta a violência como regra para que os grupos populacionais submetidos ao processo de dominação e controle violentos exerçam uma resistência. Para Foucault, “A regra é o prazer calculado da obstinação, é o sangue prometido. Ela permite reativar sem cessar o jogo da dominação; ela põe em cena uma violência meticulosamente repetida” (FOUCAULT, p. 69).

Quando a violência se torna a regra, ela estigmatiza os grupos populacionais e particularmente seus indivíduos. A cicatriz de Pedro Bala é uma marca, um estigma gerado pela regra estabelecida, a violência. Ela é o elemento que estigmatiza o grupo de crianças em situação de rua e seu chefe, Pedro Bala. Sobre a regra e sua aproximação com a violência, Michel Foucault (2019, p. 68) intensifica: “Ela estabelece marcas, grava lembranças nas coisas e até nos corpos; ela se torna responsável pelas dívidas. Universo de regras que não é destinado a adoçar, mas ao contrário a satisfazer a violência”.

Pedro Bala é o chefe do grupo e é respeitado entre seus pares, os Capitães da Areia, ele é reconhecido por outros grupos sociais; pelos marítimos e saveiristas (Querido-de-Deus). “Ajudaram o Querido-de-Deus a desembarcar a pescaria, que fora boa. Iemanjá o tinha ajudado. Um homem que tinha banca no mercado comprou toda a pescaria” (AMADO, p. 88). Pelos doqueiros (João de Adão),

estivador negro e fortíssimo, antigo grevista, temido e amado em toda a estiva, estava sentado num caixão. Só chamava Pedro de Capitão Pedro e gostava de conversar com eles. Ofereceu um pedaço de caixão a Pedro Bala. Boa-Vida se acorou na sua frente (AMADO, p. 84).

Em memória de seu pai (Loiro), um estivador que participou e foi morto em um movimento grevista, Pedro Bala era reconhecido pelos grevistas e revolucionários (Alberto). “Um dia iria fazer uma greve como seu pai. Lutar pelo direito. Um dia um homem assim como João de Adão poderia contar a outros meninos na porta das docas a sua história, como contavam a de seu pai” (AMADO, p. 88). Os religiosos também tinham o chefe dos Capitães da Areia como um amigo (Padre José Pedro/Don’Aninha). “O chefe dos Capitães da Areia ia pouco aos candomblés, como pouco ouvia as lições do padre José Pedro. Mas era amigo tanto do padre como da Mãe-de-santo, e entre os Capitães da Areia quando se é amigo se serve ao amigo” (AMADO, p. 97). Sem-Pernas, Volta Seca, Pedro Bala e todas as outras crianças em situação de rua que compõem o grupo Capitães da Areia são personagens profundamente marcados pela violência e a reproduzem durante toda a narrativa.

5. Considerações finais



Em suma, o maior ato de resistência praticado por Sem-Perna é um ato extremo de violência, o suicídio. O destino de Sem-Pernas é anunciado delicadamente pelo autor em diversos momentos da narrativa. O maior ato de resistência e de violência praticado por Pedro Bala foi se unir aos grevistas, aos movimentos revolucionários liderados pelos comunistas, inimigos declarados do Estado brasileiro. O maior de ato resistência e de violência praticado por Volta Seca foi se incorporar ao bando de cangaceiros liderados por seu padrinho, Lampião, inimigo declarado do Estado brasileiro.

Os atos de violência sofridos ou praticados pelos Capitães da Areia não são aprazíveis. Em uma vida marcada pela violência, o que se reproduz é violência. Em um momento de diversão, quando chega e se instala na cidade o carrossel de Nhozinho França, percebemos que o carrossel, suas luzes e sua música fizeram com que os Capitães da Areia se sentissem por uma noite o que eles realmente eram, crianças, apenas crianças. A alegria do carrossel e da música aplacava a violência existente nos meninos. “Volta Seca não pensava em Lampião nesse momento. Pedro Bala não pensava em ser um dia o chefe de todos os malandros da cidade. O Sem-Pernas não pensa em se jogar no mar, onde os sonhos são todos belos” (AMADO, p. 68).

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDT, Hannah. *Sobre a Violência*. Trad. André Duarte. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Todavia, 2023.

CHAUÍ, Marilena. *Sobre a violência*. (Orgs.). ITOKAZU, Ericka Marie; CHAUI-BERLINCK, Luciana. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

CHAUI-BERLINCK, Luciana. Apresentação. In: CHAUÍ, Marilena. *Sobre a violência*. (Orgs.). ITOKAZU, Ericka Marie; CHAUI-BERLINCK, Luciana. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p. 17-26.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. (Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado). 10. ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2019.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2013.

HAN, Byung-Chul. *Topologia da violência*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

LAFER, Celso. Prefácio. In: ARENDT, Hannah. *Sobre a Violência*. Trad. André Duarte. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022. p. 9-13).

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.



Recebido em 29/07/2023

Aceito em 07/12/2023

Tereza Batista cansada de guerra: um olhar feminista acerca da personagem

Tereza Batista cansada de guerra: a feminist perspective on the character

Larissa Gerasch¹

Ângela Cristina Trevisan Felippi²

RESUMO: Este trabalho analisa, a partir de uma pesquisa bibliográfica, a personagem Tereza Batista, do romance *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), de Jorge Amado. O contexto no qual a obra foi produzida e a sua relação com o feminismo atual foram levados em consideração, assim como a influência da maternidade e da sexualidade na construção da identidade feminina. A análise da obra permitiu uma leitura contemporânea feminista a partir de uma perspectiva interseccional.

ABSTRACT: This work analyzes, from a bibliography on current feminism, the character Tereza Batista, from the novel *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) by Jorge Amado. The context in which the work was produced and its relationship with feminist studies are taken into account, as well as the influence of motherhood and sexuality in the construction of female identity. The examination of the work allowed a contemporary feminist reading from an intersectional perspective.

PALAVRAS-CHAVE: Feminismo; Literatura; Identidade.

KEYWORDS: Feminism; Literature; Identity.

¹ Mestranda em Letras e bolsista PROSUC/CAPES no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (PPGL/UNISC), que tem como área de concentração "Leitura: estudos linguísticos, literários e midiáticos". Professora de Língua Inglesa no Colégio Mauá, em Santa Cruz do Sul. Membro do grupo de pesquisa "Literatura e identidade na América Latina". Pós-graduada em Educação Bilíngue e Cognição pela Instituição Evangélica de Novo Hamburgo - IENH (2021-2023). Graduada em Letras - Português/Inglês pela UNISC (2017-2021)

² Doutora em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006), mestre em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000) e graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (1990) e em História pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras Imaculada Conceição (1991). Pós-doutorado em Comunicación - Recepción y Cultura, da Universidad Católica del Uruguay (2019). Professora das graduações em Comunicação Social (2000-atual); professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional (2007-atual) e Programa de Pós-Graduação em Letras (2020-atual).



1. Introdução

Em 1958, atento às transformações econômicas que, gradualmente, estavam dando visibilidade às mulheres, o escritor baiano Jorge Amado (1912-2001) publicou *Gabriela, cravo e canela*, obra em que colocou em evidência uma mulher racializada e mostrou que, assim como o homem, a mulher também aprecia a liberdade e têm seus próprios desejos. Outra heroína de Jorge Amado, também racializada, é Tereza Batista, do romance *Tereza Batista cansada de guerra*, publicado em 1972, quando o país ainda estava sob regime militar. Nessa mesma década, os movimentos feministas ganharam força no Brasil. Portanto, dado o contexto da época, através da criação de uma personagem forte como Tereza Batista, Amado contribuiu para uma transformação social, impulsionando-a por meio de sua arte.

Os estudos culturais britânicos, considerando a noção alargada de cultura e as contribuições feministas desta teoria a partir da segunda metade do século passado, constituem a abordagem teórica com a qual se pretende aqui examinar a obra *Tereza Batista Cansada de Guerra*. A proposta é compreender a personagem principal à luz dos movimentos feministas do período de construção da obra e atuais, percebendo modos de leitura da obra no tempo presente.

Em relação à organização do texto, inicialmente, haverá a discussão de alguns aspectos da terceira onda do feminismo, como meio de contextualizar o que estava acontecendo durante o período de produção do referido romance amadiano. Na segunda parte, será proposta uma reflexão acerca da construção da

identidade feminina em sociedade; e, por fim, analisar-se-á a personagem Tereza Batista à luz do feminismo contemporâneo.

2. O Feminismo nos anos 70

Embora muito recorrente na contemporaneidade, o termo “feminismo” ainda não é bem compreendido por todos, pois ainda que muitas pessoas o reconheçam como um caminho para tornar as mulheres livres da opressão masculina — que atravessa os séculos —, o patriarcalismo faz com que outras o concebam como modismo e, inclusive, como algo que pode prejudicar a chamada “essência feminina”. Nesse sentido, se faz importante a colocação de Carla Cristina Garcia (2011, p. 12) que destaca, como objetivo dos diversos tipos de feminismo, “lutar pelo reconhecimento de direitos e oportunidades para as mulheres e, com isso, pela igualdade de todos os seres humanos”. Na obra *Breve história do feminismo*, a autora discute suas principais ondas:

o feminismo pré-moderno: em que podemos encontrar as primeiras manifestações da polêmica feminista; o feminismo moderno ou a primeira onda: que começa com a obra de Poulain de la Barre e o movimento de mulheres da Revolução Francesa que ressurgiu com toda a força nos grandes movimentos sociais do século XIX chamado também de segunda onda e o feminismo contemporâneo — ou a terceira onda - que abarca o movimento dos anos 60 e 70 e as novas tendências que nasceram no final dos anos 80. (GARCIA, 2011, p. 24)

Neste trabalho, tendo em vista o ano de publicação da obra literária analisada — *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) —, nos aproximamos do contexto da terceira onda do feminismo, para a qual *O segundo sexo*, de Simone de



Beauvoir (1908-1986), publicado pela primeira vez em 1949, contribui com as principais bases teóricas. Em sua obra, a filósofa francesa questiona o quê, de fato, é ser mulher. No primeiro volume, intitulado *Fatos e mitos*, Beauvoir (1970, p. 10) observa que “a humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo”.

Seria possível afirmar que realmente existe uma essência feminina? E por que o mundo se constitui por meio da perspectiva masculina? Em *Fatos e mitos*, Beauvoir reúne diversos conhecimentos para mostrar essa suposta essência das mulheres, mas frisa que nenhum dos aspectos relacionados à vivência feminina é suficiente para justificar a situação de subordinação a qual estão submetidas. Já no segundo volume, *A experiência vivida*, a escritora propõe uma reflexão sobre como foi sendo construída uma identidade feminina a partir das experiências das mulheres, que por sua vez, são determinadas pelo sistema.

Outra pensadora muito importante nessa terceira geração é Betty Friedan (1921-2006), que lança um olhar crítico para a condição de domesticidade das mulheres de seu tempo. Friedan interroga sobre o perfil de mulher americana que estava sendo desenhado, influenciado pela sociedade do consumo, que começava a desabrochar, eram “perfeitas donas de casa que necessitavam de perfeitos eletrodomésticos” (GARCIA, 2011, p. 84). O descontentamento emocional das mulheres com suas próprias vidas é explicado pela autora em *A mística feminina* (1963), como algo resultante dessa tentativa de, após a conquista de direitos, retirá-las da vida pública para voltarem à vida privada.

Em 1966, Friedan fundou a Organização Nacional para as Mulheres (NOW), representando o feminismo liberal, que ficou conhecida por “definir a situação das mulheres como desigual — e não de opressão e exploração — e por postular a

reforma do sistema até conseguir a igualdade entre os sexos” (GARCIA, 2011, p. 85). Mais tarde, surgiu o feminismo radical, trazendo importantes contribuições, como “os grandes protestos públicos, o desenvolvimento de grupos de autoconsciência e a criação de centros alternativos de ajuda e autoajuda” (GARCIA, 2011, p. 88).

Segundo Cynthia Sarti (1998), o feminismo no Brasil eclodiu em 1970, principalmente, como uma reação ao período da ditadura militar, ainda que fatores como a mudança na condição feminina a partir de 1960 e o impacto internacional do feminismo também tenham corroborado para isso. Sobre as ações das feministas radicais brasileiras, Elizabete Rodrigues da Silva (2010) observa:

Atos como a queima pública de sutiãs, a sabotagem de comissões de peritos sobre o aborto, formadas por uma maioria de homens, fizeram com que a voz do feminismo, através das radicais entrasse em todos os lugares e não só criaram espaços próprios de auto-ajuda e de estudo, mas desenvolveram uma saúde ginecológica não patriarcal, motivando as mulheres a conhecerem seu próprio corpo. Também fundaram centros para atender e defender mulheres maltratadas pelo companheiro. O movimento é a expressão concreta das reflexões e produções teóricas das feministas sobre as relações pessoais como relações de poder, também questionando a separação entre o público e o privado [...] (RODRIGUES DA SILVA, p. 5).

De acordo com Claudia de Lima Costa (2010), é a partir das práticas e estudos das feministas de Birmingham, a partir dos anos de 1970, e não propriamente das primeiras obras dos Estudos Culturais, que se pode promover uma discussão mais rica acerca das relações entre cultura, política e poder. De acordo com Ana Carolina D. Escosteguy (2020), as feministas causaram uma “interrupção” na agenda dos Estudos Culturais, inaugurando os estudos culturais feministas. Alguns aspectos que constituem essa mudança são listados pela autora:



a abertura para o entendimento do âmbito pessoal como político e suas consequências na construção do objeto de estudo dos Estudos Culturais; a expansão da noção de poder que, embora bastante desenvolvida, tinha sido apenas trabalhada no espaço da esfera pública; a centralidade das questões de gênero e sexualidade para a compreensão da própria categoria 'poder'; a inclusão de questões em torno do subjetivo e do sujeito; e, por último, a reabertura da fronteira entre teoria social e teoria inconsciente — psicanálise. (ESCOSTEGUY, 1998, p. 2-3).

Todavia, antes mesmo de os movimentos feministas ganharem força no Brasil, na literatura nacional, as mulheres já superavam os códigos patriarcais. Questões muito importantes para as feministas, tais como a violência, a subjugação feminina, o estupro e o aborto são colocadas em evidência pelo romancista baiano Jorge Amado, aponta Sudha Swarnakar (2015). Suas personagens têm destinos incomuns para a realidade de sua época e, apesar de toda a sua doçura, não são passivas; ao contrário, lutam pelas suas vontades e decidem o próprio destino. Além disso,

as personagens femininas de Amado não são apresentadas como objeto, mas como sujeito dentro do ambiente narrativo, subvertendo, assim, padrões tradicionais de subordinação e alienação típicos das sociedades ditas patriarcais”, conforme Ediliane Lopes Leite de Figueiredo (2022, p. 85).

Tereza Batista, assim como Dora, Gabriela, Dona Flor e Tieta, é uma dessas personagens. Todavia, diferente de todas as outras heroínas amadianas, Tereza torna-se uma líder social. Através de *Tereza Batista cansada de guerra*, Amado

viabiliza uma reflexão sobre uma realidade ainda comum a muitas mulheres, que, assim como a sua personagem, são vítimas de diferentes tipos de violência.

3. Construção de identidade feminina

Através dos estudos de Beauvoir (1967), foi apresentada a ideia de que os conceitos de homem e mulher são construções sociais. Para justificar isso, a autora reflete sobre as diferenças na criação de meninos e meninas. Enquanto eles são, desde cedo, estimulados a usar a sua força e a agir corajosamente, às meninas são dadas bonecas e ensinadas tarefas domésticas. Logo, a pensadora ficou conhecida pela seguinte colocação:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro. Enquanto existe para si, a criança não pode apreender-se como sexualmente diferenciada. (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

Laraia (2006, p. 19-20) segue a mesma linha de pensamento, afirmando que:

o comportamento dos indivíduos depende de um aprendizado, de um processo que chamamos de endoculturação. Um menino e uma menina agem diferentemente não em função de seus hormônios, mas em decorrência de uma educação diferenciada.

Essa associação do feminino ao cuidado do lar e dos filhos também é reforçada pela mídia em geral, basta verificarmos que os anúncios de produtos de limpeza ou de eletrodomésticos, por exemplo, sempre apresentam a figura de uma



mulher. Sherry Ortner (1979), por sua vez, concorda que homens e mulheres são diferentes biologicamente, mas que as noções de superioridade e inferioridade só ganham sentido dentro de um sistema culturalmente definido.

Em relação ao papel de esposa, Oyèrónké Oyěwùmí (2020) ao falar do feminismo branco, explica que, no centro da teoria feminista, a mulher enquanto esposa, fica restrita ao ambiente doméstico; como um caracol, ela carrega a casa. Preocupa o fato de que, talvez, ela nunca transcenda aos limites da família nuclear. Para o feminismo negro, o espaço doméstico também precisa ser discutido.

Como é pontuado por Lélia Gonzalez (2020, p. 270), as mulheres racializadas trazem consigo “as marcas da exploração econômica e da subordinação racial e sexual”. A ativista compreende que a dupla opressão determina os espaços que essas mulheres ocupam na sociedade brasileira, e que tais lugares podem ser percebidos através da configuração de estereótipos, como os de mulata e doméstica:

O termo “doméstica” abrange uma série de atividades que marcam seu “lugar natural”: empregada doméstica, merendeira na rede escolar, servente nos supermercados, na rede hospitalar etc. Já o termo “mulata” implica a forma mais sofisticada de reificação: ela é nomeada “produto de exportação”, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais. Temos aqui a enganosa oferta de um pseudomercado de trabalho que funciona como um funil e que, em última instância, determina um alto grau de alienação. Esse tipo de exploração sexual da mulher negra se articula a todo um processo de distorção, folclorização e comercialização da cultura negra brasileira.

De acordo com Luiza Bairros (2020), duas versões do feminismo buscam fazer uma definição da mulher com base em vivências vistas como universais. Uma

delas apoia-se na maternidade como elemento central da identidade feminina — o que torna as mulheres um grupo diferente —, enfatizando noções patriarcais do que é tradicional ou feminino. Tal versão, “por outro lado, não evita a manifestação de interesses contraditórios, como bem demonstram as dificuldades que existem ainda hoje para definir um entendimento comum para temas como aborto ou até mesmo direitos reprodutivos” (BAIRROS, 2020, p. 215).

A relação entre a natureza e a cultura, no mundo ocidental, está ligada à exploração da mulher/mãe, lembra Cristina Maria Teixeira Stevens (2005). Os estudos feministas, revisitando o conceito de maternidade, buscam entender suas características e processos a partir da perspectiva da mãe e apontam para mudanças nos conceitos de maternidade e de família, decorrentes de transformações sociais, econômicas e políticas.

No campo da literatura, verifica-se que, por muito tempo, os assuntos ligados à maternidade foram silenciados e, a própria figura materna é de identidade inexistente, sendo considerada somente a partir do momento em que gera uma criança. Os estudos feministas, a partir dos anos 70, têm se debruçado acerca da maternidade na literatura, apontando para os diversos sentimentos a ela subjacentes e para outras imagens maternas. Contribuindo para criar práticas mais libertárias a respeito da maternidade, a literatura passa a ressignificar imagens antes vistas como negativas. “Essas imagens são discursivamente transformadas com associações positivas que passam a produzir subjetividade e identidades novas para a mulher-mãe [...]” (STEVENS, 2005, p. 61).

Já a outra versão do feminismo apoia-se na sexualidade, concebida como algo que une as mulheres, uma vez que coloca todas elas como objeto sexual do homem. Contudo, novamente, não é possível generalizar experiências, dado o fato de que as opiniões compartilhadas pelas mulheres acerca de questões como



assédio sexual, por exemplo, distinguem-se entre si. Esse grande foco na experiência, veio a reforçar a ideia de que, de fato, “o pessoal é político”.

4. Análise da obra com base no feminismo atual

Em *Tereza Batista cansada de guerra* é narrada, de forma não linear, a vida de uma jovem do sertão baiano, que enfrenta a pobreza e a violência desde muito cedo. Conforme Joselia Aguiar (2018), a personagem teve como embriões Maria Cabaçu, de *Suor* (1934), e Rosa Palmeirão, de *Mar Morto* (1937) e, possivelmente, tenha sido inspirada em uma prostituta que Amado conhecera e que revelara ao autor estar cansada de guerra. “Sua epopéia é narrada por vozes diversas, de Mãe Senhora ao poeta Castro Alves defunto, e, a certa altura, à maneira de um romance de cordel. É ousado do ponto de vista político e erótico” (AGUIAR, 2018, p. 480)

O romance inicia-se com Tereza já adulta, na noite de sua estreia no Paris Alegre, um dos principais cabarés de Aracaju. Embora muitos homens, admiradores de sua beleza, tivessem grandes expectativas em relação a tal estreia, o desfecho foi muito diferente do que imaginavam. A “moça de cobre”, como a chamavam, presenciou, enquanto dançava, uma cena de agressão a uma mulher, o que a deixou profundamente irada, enfrentando o agressor e cuspidando em seu rosto. O motivo pelo qual Tereza não admitia que um homem maltratasse uma mulher é explicado à medida que a narrativa volta-se para o passado da protagonista.

Órfã, mestiça, não tendo completado ainda seus 13 anos, Tereza vivia com um casal de tios. Malvada, ambiciosa e percebendo que a beleza de Tereza despertava o interesse de seu marido, a tia decidiu vendê-la ao capitão Justiniano

da Rosa, homem branco, de posses, temido pela população local e conhecido pelo seu “colar de cabaços” — cada elo, representava uma menina por ele deflorada.

O pagamento fora de “um conto e quinhentos, uma carga de mantimentos e um anel de pedra falsa” (AMADO, 2008, p. 73). Percebendo a rebeldia de Tereza e o quanto ela o rejeitava, Justiniano sentia-se ainda mais atraído, encontrando prazer ao ver sua expressão de medo e espancando-a em diversos momentos. Coloca-se, então, uma questão ainda muito preocupante nos dias de hoje, a violência sexual, pois mesmo que existam leis e proteção à mulher, avanços são necessários. No dizer de Sueli Carneiro:

[...] a impunidade é uma chaga que permanece cúmplice da violência contra a mulher. Permanece para vocês mais esse desafio, de assegurar que os operadores da Justiça criminalizem efetivamente a violência doméstica e sexual que continuam vitimizando as mulheres. (CARNEIRO, 2018, p. 108).

No caso das mulheres racializadas, a situação de violência é ainda mais alarmante. Um estudo realizado em 2021, pela Escola de Enfermagem e Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais (PESQUISA..., 2023), mostrou que o grupo de mulheres que mais sofre violência sexual no Brasil é constituído por mulheres nordestinas, negras, com baixa escolaridade e faixa etária entre 18 e 24 anos. A dura realidade enfrentada por essas mulheres é resultado de um olhar preconceituoso, que se consolidou na cultura ao longo dos anos:

Embora tratado como um debate novo em nossa sociedade, esse tipo de relação [...] faz parte da tradição cultural que vem perpetuando até os nossos dias a prática impunemente tolerada de utilização das mulheres negras, especialmente as empregadas domésticas, como objetos sexuais destinadas à iniciação sexual dos jovens patrões ou diversão sexual dos mais velhos. [...] Note-se que



estamos diante de um continuum histórico que passando da mucama à doméstica, mantém tradição de uso e abuso sexual da mulher negra. (CARNEIRO, 2017, p. 17).

Irritado com uma das tentativas de fuga por parte de Tereza Batista, o capitão queimou seus pés, fazendo com que ela comesse a obedecê-lo. Diante desse contexto de extrema crueldade em que a personagem se encontra, pode-se verificar que ela é uma vítima do coronelismo, assim como diversas outras meninas que viveram naquela época. O coronelismo foi um sistema político brasileiro que vigorou da segunda metade do século XIX ao início do século XX, em que os grandes proprietários de terras, donos de grande fortuna, dominavam o poder. Seu posicionamento em relação ao sexo feminino reflete na atualidade, sendo marcado pelo extremo machismo:

[...] macho para com as fêmeas, mulheres suas — muitas vezes, mais de uma ao mesmo tempo —, que lhe deixam prole de filhos tanto legítima quanto ilegítima; macho também para brabeza: brabeza para matar, de mandar matar, dar surras; valentia para desafiar cangaceiros ou mesmo a polícia. (VILAÇA e ALBUQUERQUE, 2006, p. 58-59).

Passado algum tempo, flagrando Tereza no quarto com o jovem Daniel, filho de um juiz, o capitão, que não admitia traições, enfureceu-se. Contudo, Tereza mostrou-se mais forte e o assassinou. Após todo o sofrimento que Justiniano lhe causara, Tereza passou a trabalhar como prostituta em Salvador. Apesar de estar livre da condição de escrava sexual do coronel, a vida como prostituta também lhe trouxe grandes dificuldades. Certa vez, na cidade de Buquim, onde ela estava vivendo, o governo definiu que os cabarés deveriam desapropriar-se do bairro em

que estavam localizados, a Barroquinha, como forma de dar espaço à construção de uma área turística. Assim, as prostitutas deveriam mudar-se para uma região extremamente precária. O pensamento machista da época impedia qualquer tipo de negociação:

— A gente não se muda. Nem que morra na cadeia, ninguém vai apodrecer naquele lixo.

O delegado perde a contenção, esmurra a mesa, mete o dedo na cara da velha, machão, como definiu Carmen Cotias, née Sardinha:

— Pois vão apodrecer aqui. Comissário, mande levá-las de volta para o xadrez.

O comissário, de bom humor, propõe:

— Umas dúzias de bolos em cada uma, na hora do almoço e do jantar, em vez de comida. É bom regime, vão querer mudar logo, o doutor vai ver. (AMADO, p. 397).

Corajosa, Tereza mobilizou as demais prostitutas para iniciarem um movimento que ficou conhecido como “greve do balaio fechado”, fazendo com que, mesmo a contragosto, a população percebesse o impacto que a paralisação do trabalho das prostitutas causava à vida na cidade como um todo. Além disso, também foram elas — novamente, lideradas por Tereza Batista — que cuidaram de toda a população quando a bexiga assolou a cidade e nem mesmo o médico e a enfermeira haviam permanecido naquela realidade, fugindo. Apesar de toda a sua compaixão pelos doentes, Tereza e todas as demais continuaram sendo menosprezadas em razão de seu ofício:

vaso ruim não quebra mesmo. Morreu tanta gente direita e nessa vagabunda que até no lazareto se meteu de intrometida, nada lhe pegou, bem podia a bexiga ter ao menos lhe comido a cara (AMADO, 2008, p. 236).



A visão que se tinha acerca das prostitutas era tão preconceituosa que Emiliano — de quem Tereza tornou-se amásia —, embora aparentasse ter grande apreço por ela, pediu que ela abortasse quando soube de sua gravidez, pois, na concepção dele, seria muito vergonhoso ter um filho com uma prostituta. Contudo, mesmo diante de todas as adversidades e do preconceito sofrido, Tereza Batista mostrou-se uma mulher transgressora devido à sua resistência ao lutar por liberdade e justiça.

Ao pensarmos na condição de um grupo social a partir do encontro entre as variantes de gênero, raça e classe, podemos entender como se estabelece a hierarquia social, que culmina em alguns tipos de opressão, como a que é sofrida por Tereza Batista, mulher, mestiça e de classe menos favorecida economicamente. Logo, o pensamento interseccional pode, inclusive, nos ajudar a entender os motivos pelos quais uma mulher pode ter optado pela prostituição, uma vez que aponta para questões que não são perceptíveis quando gênero e raça, por exemplo, são considerados de forma isolada, conforme María Lugones:

A interseccionalidade revela o que não é visível quando categorias como gênero e raça são conceitualizadas separadamente. O movimento para intersectar essas categorias foi motivado pelas dificuldades de tornar visível aquelas/es dominadas/os e vitimizadas/os nos termos de ambas categorias. Embora cada um/a na modernidade capitalista eurocêntrica seja racializado/a egenderado/a, nem todos são dominados/as ou vitimizados/as com base em seu gênero ou raça. [...] É somente quando percebemos o entrelaçamento ou fusão do gênero e da raça que vemos efetivamente a mulher de cor. (LUGONES, 2007, p. 192-193).

No Brasil, um exemplo de instituição que defende mulheres estigmatizadas — nesse caso, as negras —, atuando na luta pela difusão de novas ideias acerca da negritude e das questões de gênero, dentre tantas outras temáticas polêmicas em sociedade, é o Instituto Geledés. Fundado em 1988, realiza projetos próprios ou em conjunto com outras organizações, com o intuito de defender a cidadania. Dentre tantas ações, engaja-se nas batalhas dos movimentos negros, apoia a firmação de políticas públicas que valorizam a população negra, defende a legalização do aborto e busca o rompimento dos estereótipos criados acerca das mulheres pela mídia. Atuações como a do Instituto Geledés geram um impacto muito positivo.

Superadas as desigualdades de tratamento entre grupos, finalmente, será mais fácil reconhecer que mulheres de diferentes grupos podem ensinar muitas coisas através do compartilhamento de suas vivências, que tanto revelam sobre o funcionamento da sociedade e suas relações de poder.

5. Considerações finais

Durante a releitura de *Tereza Batista cansada de guerra*, mais uma vez, foi perceptível o empenho de Jorge Amado em criar uma personagem que, de fato, superasse os códigos sociais, posicionando-se como figura transgressora. Tendo em vista a terceira onda do feminismo, marcada pelas lutas em prol da igualdade e a discussão acerca de temas como o aborto e a violência, é notória a condição de Tereza Batista enquanto símbolo de resistência feminina.

Verifica-se que o foco dado à experiência, especialmente à sexualidade, como um fator de influência na identidade feminina, também é explorado nesse romance. Aos olhos do capitão, o prazer sexual era algo restrito ao homem, sendo a mulher apenas um objeto erótico, com o dever de servi-lo. Da mesma forma, é



pautada a maternidade, também considerada uma função feminina. No entanto, percebe-se o quanto essa questão é complexa no caso de Tereza Batista, uma prostituta. Embora a protagonista, dentro das condições em que se encontrava, sempre tentasse subverter o que lhe era imposto, nota-se que, nessa situação em específico, a decisão de abortar não é propriamente dela, mas trata-se de um determinismo social. Temerosa das dificuldades pelas quais seu filho poderia passar, com uma mãe julgada pelo seu ofício e não dispondo de suporte paterno, acaba abortando.

O entre-lugar ocupado por Tereza Batista — que, do ponto de vista patriarcal, era objeto de desejo sexual, mas ao mesmo tempo, não era vista como uma mulher digna de se casar e formar uma família — bem como os fatores que a colocaram nessa condição, quando pensados sob perspectiva interseccional, revelam a árdua realidade enfrentada ainda hoje por muitas mulheres negras.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. *Tereza Batista cansada de guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

BAIRROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 212-221

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Vol 1: Fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Vol. 2: A experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

CARNEIRO, Sueli. Eixos articuladores da violência de gênero: o racismo e a violência racial. In.: *Revista Themis*, Fortaleza: 5 (5): 14-23, 2017. Disponível em:

<https://themis.org.br/wp-content/uploads/2019/05/revista-themis-finalizada.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2022.

CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2018.

COSTA, Claudia de Lima. Feminismo, tradução cultural e a descolonização do saber. In.: *Fragmentos*, Florianópolis: 21 (2): p. 45-59, jul./dez. 2010. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/29649/24801>. Acesso em: 19 mar. 2022.

RODRIGUES DA SILVA, Elizabete. Feminismo radical - pensamento e movimento. *Travessias*, Cascavel, v. 2, n. 3, p. e3107, 2010. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3107>. Acesso em: 22 jul. 2023.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. A contribuição do olhar feminista. *Intexto*, Porto Alegre, v. 1, n. 3, p. 1-11, jan./jun. 1998. ISSN 1807-8583. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/3367/3951>. Acesso em: 26 nov. 2022.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Estudos culturais feministas: a importância de afirmar uma nomeação. *Líbero*, São Paulo, v. 23, n. 46, p. 10-25, 2020. Disponível em: <https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/1207>. Acesso em 4 jul. 2023.

FIGUEIREDO, Ediliane Lopes Leite de. Um olhar jusliterário para o universo feminino poético e revolucionário de Jorge Amado. In.: SOUZA, Douglas de.



(Org.) *Itinerário 90 anos de literatura amadiana: navegações pela vida e obra do escritor*. São Luís: Editora da Universidade Estadual do Maranhão; Teresina: Cancioneiro, 2022, p. 79-100.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Claridade, 2011.

GONZALEZ, Lélia. Cultura, etnicidade e trabalho: Efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (Orgs.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 25-44.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LUGONES, María. Heterosexualisms and the Colonial/Modern Gender System. *Hypatia* v. 22. n. 1, 2007. p. 186-209. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4640051>. Acesso em: 22 jul. 2023.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 83-122.

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: Rosaldo, M.; Lamphere, L. (orgs.). *A mulher, a cultura, a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95-120.

SARTI, Cynthia A. *O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido*. In.: XXI Congresso Internacional da LASA (Latin American Studies Association), The Palmer House Hilton Hotel, Chicago, Illinois, p. 12, set. 1998. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lasa98/Sarti.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2022.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. Ressignificando a maternidade: psicanálise e literatura. *Gênero*, Niteroi, v. 5, n. 2, p. 65-79, 2005. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3781>. Acesso em: 22 jul. 2023.

SWARNAKAR, Sudha. Jorge Amado: A Writer with Feminist Vision. In.: CHAVES, Vania Pinheiro; MONTEIRO, Patricia (Orgs.). *100 anos de Jorge Amado: o escritor, Portugal e o Neorrealismo*. Lisboa: CLEPUL, 2015, p. 747-762.

PESQUISA REVELA QUE MULHERES JOVENS, NEGRAS E POBRES SÃO AS MAIS ATINGIDAS POR VIOLÊNCIA ÍNTIMA. *Escola de Enfermagem UFMG*. Disponível em: <http://www.enf.ufmg.br/index.php/noticias/2330-estudo-revela-que-mulheres-jovens-negras-e-pobres-sao-as-mais-atingidas-por-violencia-intima>. Acesso em: 26 jul. 2023.

VILAÇA, Marcos Vinícios; ALBUQUERQUE, Roberto Cavalcanti de. *Coronel, coronéis: apogeu e declínio do coronelismo no Nordeste*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

Recebido em 27/07/2023

Aceito em 07/12/2023

Jorge Amado: pós-produção e intermídia a partir de *Capitães da areia*

Jorge Amado: post-production and intermedia from *Capitães da areia*

Filismina Fernandes Saraiva¹

Gildecil de Oliveira Leite²

Nerivaldo Alves Araújo³

Alexandre de Oliveira Fernandes⁴

RESUMO: Tratar-se-á neste texto de aspectos da pós-produção e intermídia através do ressurgimento da canção "Capitão de Areia", inspirada na obra literária *Capitães da areia*, de Jorge Amado (2008). Para tanto foram utilizados os métodos bibliográfico e netnográfico, pensando a realidade de maneira qualitativa. Constatou-se a contribuição da pós-produção e da intermídia no reviver tanto da canção, quanto do romance e ainda mais para afirmar a atualidade e a pertinência contemporânea da obra romanesca.

ABSTRACT: This text deals with aspects of post-production and intermedia through the revival of the song "Capitão de Areia", inspired by the literary work *Capitães da areia* by Jorge Amado (2008). To this end, bibliographic and netnographic methods were used, thinking about reality in a qualitative way. The contribution of post-production and intermedia to the revival of both the song and the novel, and even more so to affirming the novel's current relevance and contemporary pertinence of romanesque work, was noted.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Amado; Capitão de Areia; Pós-produção; Intermídia.

¹ Discente de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia (PPGEL – UNEB). Endereço eletrônico: filismina.saraiva@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9843-9163>

² Professor do Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia (PPGEL – UNEB) e do Mestrado Profissional em Educação de Jovens e Adultos (MPEJA-UNEB). @gildecil.leite. Endereço eletrônico: gildecil.leite@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8571-6064>

³ Professor do Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia (PPGEL – UNEB). Endereço eletrônico: neriaraujo@hotmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-94>

⁴ Doutor em Ciências da Literatura (UFRJ); professor de Língua Portuguesa e Literatura do IFBA.

KEYWORDS: Jorge Amado; Capitão de Areia; Post-production; Intermedia.

1. Retorno dos Capitães da Areia

Usar um objeto é, às vezes, trair seu conceito; o ato de ler, de olhar uma obra de arte ou de assistir a um filme significa também saber contorná-los: o uso é um ato de micropirataria, o grau zero da pós-produção (BOURRIAUD, 2009, p. 21).

O romance *Capitães da areia* data de fins da década de 1930, período em que o autor foi alvo de ataques do governo brasileiro durante a gestão Getúlio Vargas. O baiano teve seus livros queimados em praça pública, simplesmente porque foram julgados simpatizantes do comunismo. Foram queimados 808 exemplares do livro em análise, 93 exemplares de *Suor*, 267 de *Jubiabá* e 214 de *O país do carnaval*, dentre outros livros de escritores contemporâneos de Amado (DUARTE, 2004).

Sete anos depois, na década de 1940, o livro foi lançado em sua segunda edição, após deixar de ser proibido no Brasil. Todavia, o autor foi preso mais de uma vez devido à sua ligação com o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Àquela altura, Amado provavelmente já possuía diversas possibilidades de onde publicar seus textos, como se pode depreender de declaração abaixo, proferida ao baiano jornal “A Tarde”:

— Mas a censura tem incomodado você?
— Eu escrevo o que quero e bem entendo, no dia em que proibirem aqui, publico fora. Eu tenho uma situação excepcional, que eu desejaria que todos tivessem. Se eu não editar um livro aqui, ele pode sair em 40 lugares diferentes (AMADO, 1978, p. 12).



À época do lançamento do romance, o equipamento de difusão mais popular era o rádio. No Brasil, a televisão ainda não existia, só veio a aparecer em 1950 com iniciativas de Assis Chateaubriand. Mesmo assim, Amado já era reconhecido.

Já o sucesso musical “Capitão de areia” que predomina hoje no mundo virtual é um refazimento de uma primeira pós-produção, ou seja, surge de um fragmento de uma pós-produção anterior. Afirma-se isso porque, um novo tratamento dado através da música à obra romanesca *Capitães da areia* (2008), uma “montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, a legenda, as vozes *off*, os efeitos especiais” (BOURRIAUD, 2009, p. 07) são a própria pós-produção, vista com os olhares mais contemporâneos.

Daí que, interessado em analisar o retorno da canção, quais suportes e redes digitais foram essenciais para sua popularização ou “viralização” e como esse movimento contribuiu para recolocar em cena o romance do escritor baiano, o presente artigo realiza conexões com o texto literário, apoiando-se em Ramazzina Ghirardi, Rajewsky e Dinis (2020), Canclini (2008), Corrêa (2014) e Duarte (2004), autores cruciais. Utilizando-se de uma metodologia de pesquisa bibliográfica e netnográfica, a fim de descobrir alguns meios, suportes e produtos digitais que recepcionaram a música “Capitão de Areia”, o artigo ora em tela reflete sobre o retorno da música “Capitão de Areia” interpretada por Agenor Ribeiro em 1964 e por conseguinte a rememoração do romance de Jorge Amado, *Capitães da areia*, lançado em 1937, referência da canção.

Exemplo feliz de “negociações culturais” e “micropirataria” (BOURRIAUD, 2009, p. 21), em 2018 a música foi remixada pelo DJ Rodrigo Vellutini, obtendo maior sucesso depois de ser usada no final de um vídeo do gamer russo Marmok

em 2022. A música “viralizou” na internet se tornando trilha sonora de diversos vídeos, memes, além de ser gravada em outros ritmos como o funk.

2. Desdobrando *Capitães da areia*

Capitães da areia (2008) é um romance que trata da vida de integrantes de um grupo de menores abandonados, moradores de rua, na Cidade do Salvador. Chefiados pelo adolescente Pedro Bala, para sobreviver, os meninos praticam furtos, roubos e golpes, dormem num velho trapiche no cais do porto. O romance narra as peripécias desses menores, seus roubos, seus amores, suas amizades, suas prisões, fugas e a passagem da infância para a juventude de seus membros. Alguns ficam na vida errante das ruas ou se tornam marginais adultos, outros tomam novos rumos, como o Professor que vai ser artista no Rio de Janeiro, pintando quadros, ficando famoso ou Pedro Bala que entra na militância proletária como seu pai.

A militância proletária é o caminho apresentado pelo autor na primeira fase do conjunto de sua obra (DAMATTA, 1977). O mesmo caminho ou solução seguiu um dos filhos da personagem Jucundina, de *Seara vermelha* (1987), lançado em 1946, ao apontar a organização dentro do Partido Comunista como única via concreta para a solução dos problemas sociais.

É importante destacar que até 1992, o citado romance havia sido traduzido para quinze idiomas: alemão, árabe, croata, espanhol, francês, grego, húngaro, inglês, italiano, japonês, libanês, norueguês, russo, tcheco e ucraniano (RUBIM e CARNEIRO, 1992, p.174). *Capitães da areia* (1937) também foi adaptado para o teatro e para o cinema. Merece ser destacado o filme *The Sandpit Generals*, de Hall Barthelett, adaptação do romance produzida em 1969, em preto e branco. A obra



audiovisual ganhou várias honrarias, dentre elas, o grande “Prêmio do Festival de Moscou” (RUBIM e CARNEIRO, 1992, p.66). O livro foi lançado na língua russa, em Moscou, em 1976.

Esses dados são importantes porque em 2022 a música “Capitão de Areia,” inspirada na citada narrativa literária fez sucesso, primeiramente, na Rússia. Vale registrar, também, que uma outra adaptação fílmica do romance estreou no cinema brasileiro em 2011, com direção de uma das netas de Amado, Cecília Amado.

Apesar de tomar partido pelas crianças abandonas, o discurso de Jorge Amado, através de seu narrador, não esconde os crimes praticados pelos menores. Em uma cena do romance amadiano, o líder Pedro Bala vê um vulto no areal. Parecia uma mulher, mas tratava-se de uma mocinha negra da mesma faixa etária do rapaz. Repare-se:

E depois, na macumba do Gantois, Omulu, paramentado de vermelho, dissera que o dia da vingança dos pobres não tardaria a chegar. E tudo isso oprimia o coração de Pedro Bala, como aqueles fardos de sessenta quilos oprimem o cangote dos estivadores. [...] No fim da rua Pedro Bala viu um vulto. Parecia uma mulher andava apressada. Sacudiu seu corpo de menino como se sacode um animal jovem ao ver a fêmea, e com passo rápido se aproximou da mulher que agora entrava no areal. A areia chiava sob os pés e a mulher notou que era seguida. Pedro Bala podia vê-la bem quando ela passava sob os postes: era uma negrinha bem jovem, talvez tivesse apenas quinze anos como ele. Mas os seios saltavam pontiagudos e as nádegas rolavam no vestido, porque os negros mesmo quando estão andando naturalmente é como se dançassem (AMADO, 1937, p.87).

Pedro Bala foi impiedoso, queria definitivamente violar a pureza da menina. Após luta e choro da moça, o líder dos capitães propôs que a violação ocorresse do lado diametralmente oposto à genitália da moça. Ela não teve outra alternativa senão tolerar a violência, preservando assim a possibilidade de ter um casamento, conforme os bons costumes da época, afinal o defloramento acontecera por via anal preservando sua castidade.

Mesmo assumindo o posicionamento de denúncia da infância roubada — o que funciona através de um conjunto de narrativas dentro da narrativa maior para justificar as condutas indesejáveis dos menores — crimes injustificáveis como o estupro, por exemplo, são denunciados. Óbvio que se trata de texto literário, ou seja, ficção, mas não é possível perder de vista a quantidade de relações que Jorge Amado, em sua literatura, muitas vezes crua e lírica, produz com a realidade, inclusive tendo o escritor dormido no trapiche da vida real junto aos verdadeiros capitães da areia para melhor inspirar-se na realidade.

Na letra da canção, com título quase totalmente homônimo, o capitão da areia – ou capitão de areia como diz a canção contrariando o título do livro por uma vogal –, seria um menino que “À noitinha já cansado / Coitadinho, ele adormece / Distraído sobre a areia nada de mau lhe acontece / Ele é protegido da Mamãe Sereia”⁵. A face do sofrimento e da humanização das crianças predomina na obra literária e na música, afinal para Amado aquelas crianças eram vítimas do capitalismo. Entretanto, como já sugerido, há um certo freio no maniqueísmo, pois os “coitadinhos” também cometem crimes, ainda que sejam obrigados a desvios para suprirem necessidades básicas à sobrevivência.

⁵ LETRAS. Capitão de Areia. Agenor Ribeiro. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/agenor-ribeiro/capitao-de-areia/>. Acesso em 10 de agosto de 2023.



Não à toa, “na beleza do dia Pirulito mira o céu com os olhos crescidos de medo e pede perdão a Deus tão bom (mas não tão justo também...) pelos seus pecados e os dos Capitães da Areia. Mesmo porque eles não tinham culpa. A culpa era da vida...” (AMADO, 1937, p. 144). Daí, questionar-se Camila Costa (2019, p. 137) em seus escritos para o mestrado:

Em Capitães da areia há uma série de ideologemas subentendidos nesses discursos (a voz da vítima, do agressor e do narrador) que se unem nessa representação do estupro, ambos inserem uma concepção de desejo feminino durante o estupro e perpetuam a ideia da vítima como responsável pela violência, além disso, como condenar esse agressor que é uma vítima da desigualdade social? A mulher vista como um corpo, uma presa, um ser que desperta pulsões viris e animais. O agressor é visto como um caçador, animal viril que procura a sua presa por um impulso ferino, sendo animal, há a necessidade obrigatória de suprir seus desejos - anseio masculino que se impõe sobre o feminino. Dessa maneira, a narrativa reforça o conceito de dominância do homem e subordinação de mulheres.

Donde se pode desdobrar que na obra musical uma certa dualidade é mais vívida. Em outros termos, podemos ler certa romantização e/ou maniqueísmo da conduta das personagens cantaroladas como uma pós-produção, compreendendo a obra de arte não “mais [como] um ponto final: é um momento na cadeia infinita das contribuições” (BOURRIAUD, 2009, p. 17)

3. “Capitão de Areia” reaparece

(...) as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem

cultural, marcada pelas figuras gêmeas do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos (BOURRIAUD, 2009, p.8).

Vinte e sete anos após o lançamento do romance amadiano em análise, ou seja, em 1964 é lançada a música “Capitão de areia”, inspirada livro do autor baiano. O cantor Agenor Ribeiro tinha apenas 12 anos quando interpretou a música para gravação, e os compositores pouco conhecidos são Oswaldo Matheus e Zé do Violão, já falecidos⁶. A música não “emplacou”, não perfazendo o sucesso esperado. A gravação foi em um disco compacto⁷, produzido pela gravadora Philips, com apenas duas músicas “Natal de um menino pobre” e “Capitão de areia”.

Hoje em tempos mais propícios à aceitação de produtos da pós-produção, “Capitão de areia” não apenas tornou-se sucesso na internet como trouxe ao grande público mais um *link* potencializado para o romance. Talvez não seja exagero afirmar que a pós-produção ajudou a recolocar em evidência a produção primeira. É certo que muitos jovens cantaram o *hit* sem ainda terem lido o texto literário. Assim, a pós-produção demonstra seu poder para divulgar e consolidar aquilo que por falta de outra expressão chama-se de primeira produção com produção primeira.

Não à toa, cinquenta e oito anos depois do lançamento da canção, em 2022, numa era com redes sociais diversas e múltiplas plataformas de áudio e vídeo, a música “Capitão de areia” reaparece no cenário musical e digital.

O DJ Rodrigo Vellutini – Afterclap – gravou em 2018 parte da canção remixada, “Garoto abandonado na Bahia é capitão de areia, capitão de areia, capitão de areia/ Garoto abandonado na Bahia é capitão de areia, capitão de areia,

⁶ Youtube. Agenor Ribeiro. *Capitão de Areia*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yzR85MyOx2U>. Acesso em 10 de agosto de 2023.

⁷ Disco de dimensões menores geralmente contendo 2 ou 4 músicas.



capitão de areia”⁸, cuja versão fez sucesso na Rússia e na Ucrânia. Posteriormente, em 2022, “viralizou” no Brasil. Em matéria de jornal é possível ler:

O sucesso na Rússia veio depois que o gamer Marmok usou a música no fim de um de seus vídeos. Depois, vídeos russos de UFC começaram a usar o tema. ‘Whindersson Nunes usou no Reels recentemente, que foi uma das coisas que fez bombar no Brasil’, conta Vellutini⁹.

Atualmente, basta uma rápida pesquisa em buscadores na internet e uma infinidade de vídeos, matérias e *links* de *streaming* de música mostram a canção “Capitão de Areia” remixada ou em outras versões. Como afirmou Vellutini: “Eu lancei a minha versão e de repente começou a aparecer milhares de plays vindos da Rússia e da Ucrânia. Não entendi nada”¹⁰. Só no canal do YouTube, Flow Nation fora possível constatar 1.262.816 visualizações até a data de 21 de junho de 2022, versão do Afterclapp¹¹, Rodrigo Vellutini.

Impressiona ainda a quantidade de memes¹² nas redes sociais, regravações em outros ritmos como o da banda baiana Furacão Hit¹³ e execuções em ritmo de

⁸ Nesse link é possível ouvir o trecho da canção que foi remixada <https://www.youtube.com/watch?v=9zGAq1aTGFY>.

⁹ Matéria da Folha ilustrada disponível no link <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/saiba-como-foi-feita-a-musica-capitao-de-areia-qu-e-viralizou-no-tiktok.shtml>.

¹⁰ Matéria da Folha ilustrada disponível no link <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/saiba-como-foi-feita-a-musica-capitao-de-areia-qu-e-viralizou-no-tiktok.shtml>.

¹¹ Nesse link é possível ver a quantidade de visualizações no canal do YouTube Flow Nation <https://www.youtube.com/watch?v=9zGAq1aTGFY>.

¹² Na internet “meme” se refere a qualquer imagem, ideia ou informação que se espalha e é reutilizada de forma humorística.

¹³ Nesse link é possível ouvir a versão da banda Furacão Hit <https://www.youtube.com/watch?v=gk5sq7l1wM0>.

forró¹⁴ e paródias, como é o caso da versão gravada pelo artista Xand Avião¹⁵. As pós-produções não param, multiplicam-se e exponenciam o alcance da obra amadiana. Também dão a ler o modo como novas manifestações artísticas estão atravessadas pelas questões culturais de nossa época, ou seja, inscrevem o texto amadiano em um rede de signos e significações que rasuram leituras essencialistas, positivistas e interessadas em encontros com um “original”.

Logo, uma das possíveis respostas para o estrondoso sucesso da canção se deve ao fato de, na contemporaneidade, estarmos vivendo um momento de entrelaçamento entre cultura e mercado. Ora, um dos produtos mais populares hoje é o gamer, sendo a canção remixada pelo Afterclapp¹⁶ usada por um gamer famoso na Rússia, Marmok, em seu canal de Youtube, através do qual são transmitidos jogos em tempo real, com milhares de espectadores, especialmente adolescentes.

Nesse sentido, uma discussão importante é a da interação entre os campos, haja vista que a produção cultural virou mercadoria com o apoio dos meios de comunicação de massa. Os antigos leitores são também espectadores e internautas, ou seja, os hábitos se modificaram, não temos mais o leitor solitário que lê em seu canto de leitura, se é que um dia fora tão solitário assim. Atualmente é comum a leitura conectada, na qual, o leitor compartilha experiências de leitura em tempo real acessando plataformas digitais de leitura, de áudio e vídeo, entrando em contato com outros leitores, espectadores e internautas. A leitura não

¹⁴ Nesse link do Instagram do artista seabrense Percebes Rabelo é possível verificar o refrão de “Capitão de areia” sendo executado em ritmo de forró. <https://www.instagram.com/p/CeIW-N9JGiu/>.

¹⁵ Nesse link é possível verificar a paródia feita pelo artista Xand Avião, <https://www.youtube.com/watch?v=KkTKPiKbOw4>.

¹⁶ Nesse link é possível verificar o vídeo, no qual, o game usou a música “Capitão de areia”, no final do vídeo, aos 09:40 min. <https://www.youtube.com/watch?v=FsYg53CbLA>.



se aparta de um espaço mental mutante que é a internet, sempre em modo beta e em ostensiva velocidade.

Conforme se pode ler em Néstor Canclini (2008, p.21):

A promiscuidade entre os campos não se deve apenas à reestruturação dos mercados e à fusão de empresas procedentes de campos diferentes. Resulta também do processo tecnológico de convergência digital e da formação de hábitos culturais diferentes em leitores que, por sua vez, são espectadores e internautas.

O retorno – ou transmutação – de uma canção como “Capitão de areia” datada de 1964 só fora possível devido à midiatização intensificada que estamos vivenciando, de forma que ela atravessa a cultura e a sociedade como um todo, não se limitando ao domínio da formação da opinião pública. Conforme Stig Hjarvard (2014, p. 23), essa midiatização intensificada da cultura e da sociedade “atravessa quase toda a instituição social e cultural, como a família, o trabalho, a política e a religião”, sendo estimulada “tanto pelo desenvolvimento da mídia como pelas dinâmicas de uma variedade de outras instituições nas quais os agentes sociais tentam fazer uso dos recursos da mídia para seus próprios propósitos” (HJARVARD, 2014, p. 41).

Em outros termos e para ilustrar essa midiatização atrelada a alguns dos hábitos culturais contemporâneos, suportes e redes que recepcionaram a música “Capitão de Areia”¹⁷, provavelmente um internauta que assistiu no YouTube o vídeo do gamer Marmok, que tocou a música no final de um dos seus vídeos, viu também

¹⁷ CORREIO: o que a Bahia quer saber. Da redação. A história de ‘Capitão de Areia’, música que demorou 58 anos para fazer sucesso. Disponível em <https://www.correio24horas.com.br/colunistas/baianidades/a-historia-de-capitao-de-areia-musica-q-ue-demorou-58-anos-para-fazer-sucesso-0522>. Acesso em 21 de maio de 2022.

a música sendo usada nas redes sociais como no *TikTok*¹⁸ e *Instagram*¹⁹. Pode também ter checado no *Deezer*²⁰ ou *Spotify* para ver qual era a banda que tocava e, quem sabe, adicioná-la em sua *playlist*.

Além do que, é possível que em algum momento depois, o internauta possa ter descoberto que tudo começou com um romance de Jorge Amado, nas inúmeras matérias e vídeos disponíveis sobre este assunto no ciberespaço. Talvez, para este leitor, espectador e internauta a obra literária tenha ficado como a última mídia a ser checada, quem sabe lida, devido ao sucesso da canção.

O romance *Capitães da areia* (1937) não deixa de ser citado, em várias postagens da música no YouTube. É possível verificar comentários de internautas se referindo ao romance como a mídia “primeira” de onde tudo começou.

Imagens 1, 2, 3 e 4 - Registros retirados do YouTube²¹.

¹⁸ O TikTok é uma rede social muito usada por crianças e adolescentes, para criar e compartilhar vídeos curtos, no link a seguir é possível verificar um dos vídeos com a dancinha da música “Capitão de areia” que viralizou na rede social <https://www.youtube.com/watch?v=u9B1P4gzULw&t=54s>.

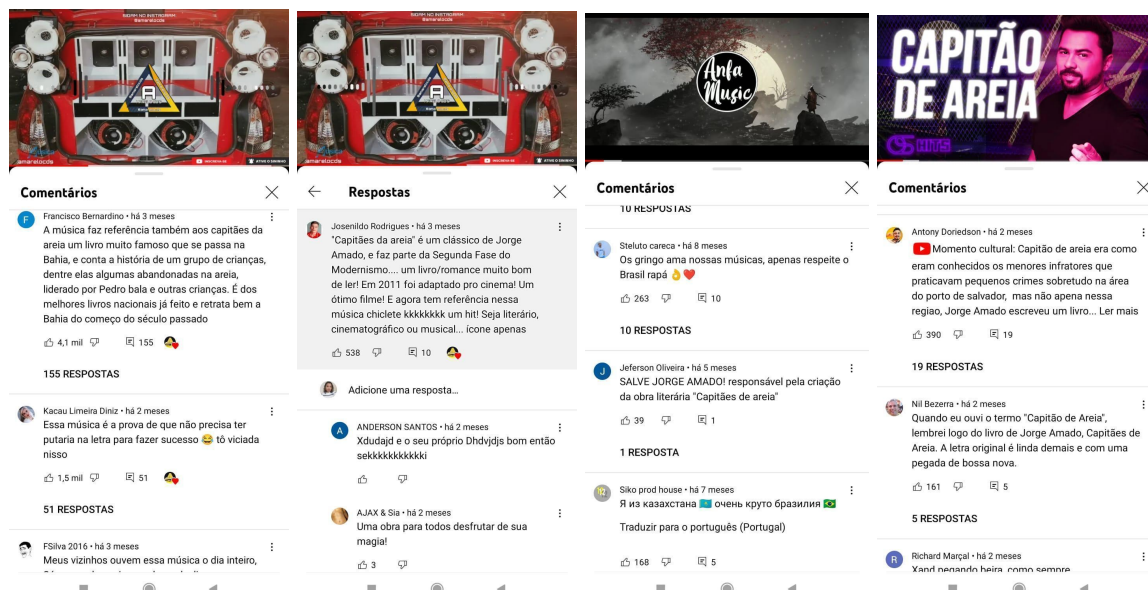
¹⁹ O Instagram é uma rede social onde é possível postar fotos e vídeos, nesse link é possível verificar um a música sendo usada num vídeo-meme <https://www.instagram.com/p/CbaosUCNBd2/>.

²⁰ *Deezer* e *Spotify* são duas plataformas de streaming de música.

²¹ Imagem 1 e 2: CAPITÃO DE AREIA REMIX - VERSÃO FURACÃO HIT QUALIDADE TOP PRA PAREDÃO @amarelocds. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a13MA76f22U>. Acesso em: 10 de agosto de 2023.

Imagem 3: AFTERCLAPP - CAPITÃO DE AREIA (Bass Boosted). Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9zGAq1aTGFY>. Acesso em: 10 de agosto de 2023.

Imagem 4: CAPITÃO DE AREIA. XAND AVIÃO. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KkTKPiKbOw4>. Acesso em: 10 de agosto de 2023.



Este contexto de revolução digital possibilitou o sucesso de uma canção lançada há mais de cinquenta anos, haja vista que uma

revolução digital criou as condições para a ascensão de novas estratégias e formatos de expressão que, partindo de gêneros e mídias tradicionais (como o romance, a pintura ou a fotografia), os transformam radicalmente por meio de sua inserção em novos contextos midiáticos (RAMAZZINA GHIRARDI; RAJEWSKY; DINIZ, 2020, p. 13).

É exatamente o que acontece com a música em questão. Todas as plataformas citadas, convergindo para uma canção, que dialoga com uma obra literária, remete ao funcionamento de uma narrativa transmidiática. Porém, não se trata disso apenas, já que a narrativa transmídia acontece com vários suportes que trazem complementos de sentido de uma narrativa, a saber, são livros, filmes,

jogos, música etc. sobre um mesmo assunto. Didaticamente, o que caracteriza uma narrativa transmídia, “é que ela tem como base uma grande história, contada através de diferentes mídias que são aproveitadas ao máximo em sua potencialidade, e cujo valor é agregado também a partir do público interessado” (CORRÊA, 2014, p. 108).

No caso em tela, acredita-se tratar de uma referência intermediática, pois a letra da canção “Capitão de areia” nasce tendo como referência o romance *Capitães da areia* (1937), depois disso, vários produtos audiovisuais foram produzidos com o uso da canção. Assim, compreendendo referência intermediática conforme Irina Rajewsky (2020, p.19), a saber, “superação de fronteiras midiáticas”, não por envolver mídias diferentes, numa mesma mídia, “mas por referir-se a uma outra mídia, tematizando, evocando”, a pós-produção como no caso da canção “Capitão de Areia”, caracteriza-se pelos caminhos da intermídia.

5. Considerações finais

A reflexão aqui proposta analisou como uma música lançada em 1964, em referência a um romance de 1937, pôde voltar à cena de sucesso cinquenta e oito anos após seu lançamento. Constatou que o cenário atual de uma sociedade midiaticizada, na qual, leitores, espectadores e internautas são os mesmos sujeitos que se imiscuem, e a midiaticização perpassa todas as esferas da cultura e da sociedade como característica de um mundo globalizado, com inúmeras maneiras de interação social, foi o possibilitador desse retorno e sucesso da música “Capitão de areia” em 2022, impulsionando, também o incentivo à leitura romanesca.

Enfim, ainda que a obra literária *Capitães da areia* (1937) mantenha sua importância há 85 anos, uma vez que como romance não foi esquecida, sendo



evocada em diversas mídias digitais de áudio e vídeo, como também pelos internautas, mesmo nesse momento de convergência digital, o romance continua em evidência. Portanto, é plausível entender também que a obra do escritor grapiúna continua sedutora e atual. Oxalá com essa ebulição nas redes sociais através de possibilidades da pós-produção em torno da canção, instigue novos leitores da obra literária.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. Jorge Amado: Literato tem aí às dezenas. Eu sou um escritor profissional. Entrevista concedida ao Jornal A Tarde. *Jornal A Tarde*, Salvador, 1978. p. 12.

AMADO, Jorge. *Seara Vermelha*. 46ª Ed. Rio de Janeiro, Record, 1987.

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. Original (1937). Cia das Letras, São Paulo, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção*. Tradução de Denise Bottmann São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANCLINI, Néstor García. Campos Culturais ou mercados? IN: CANCLINI, Néstor García. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CORRÊA, Elisa Cristina Delfine. *A narrativa transmídia como estratégia de incentivo à leitura*. Texto digital, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, v.10, n.2, p.98-113, jul./dez. 2014.

COSTA, Camila Fernandes da. *Narrativas de estupro: a representação da violação feminina em Capitães da Areia e Terra Sonâmbula*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Centro de Ciências Humanas

Letras e Artes. Programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem. Natal, RN, 2019.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DUARTE, Eduardo de Assis. Jorge Amado: leitura e cidadania. In: FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO. *Capitães da Areia II*: curso Jorge Amado. Apresentação de Myriam Fraga. Revisão de Vera Rolemberg. Textos de Ana Rosa Neves Ramos et al. Salvador: FCJA, 2004.

RUBIM, Rosane e CARNEIRO, Maried. *Jorge Amado 80 anos de vida e obra*: subsídios para pesquisa. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado: Divisão de pesquisa e documentação. 1992.

RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza. RAJEWSKY, Irina. DINIS, Thais Flores Nogueira. Intermedialidade e referências intermediáticas: uma introdução. *Revista Letras Raras*, v.9, n.3, p. 11-23, ago.2020.

Recebido em 15/09/2023

Aceito em 07/12/2023

Discurso, resistência e poder: As mulheres marítimas nos enunciados do romance *Mar Morto* (1936), de Jorge Amado

Discourse, resistance and power: Maritime women in the statements of the novel *Mar Morto* (1936), by Jorge Amado

Antônio Fernandes Júnior¹
Gustavo Amaral Coimbra²
Marcelo Vinicius Costa Amorim³

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar, da perspectiva da Análise do Discurso, recortes de enunciados do romance *Mar Morto* (1936), de Jorge Amado, para refletir sobre os discursos de resistência produzidos pelas personagens femininas, em oposição ao sistema vigente, construído no contexto do livro, que às objetiva como frágeis e dependentes aos seus companheiros. Além disso, com este trabalho pretendemos compreender os processos de produção das subjetividades das mulheres, que viviam no cais baiano, e o funcionamento das relações de poder construídas no romance. Para efetuar as análises, tomamos como ferramentas metodológicas, os estudos de Análise do Discurso realizados por Michel Foucault (2006, 2008, 2009), sobretudo as noções de discurso, enunciado, poder e resistência. Além disso, acionamos os estudos de gênero realizados por Judith Butler (2000, 2003) a fim de desenvolver a discussão acerca das objetivações feitas a mulheres e homens na sociedade retratada na ficção. Resultou-se, pois, na constatação e compreensão dos processos de formação de sujeitos que permitem que as mulheres passem de uma condição de passividade para um movimento de ruptura e resistência.

ABSTRACT: The objective of this work is to analyze, from the perspective of Discourse Analysis, clippings of statements from the novel *Sea of Death* (1936), by Jorge Amado to reflect on the discourses of resistance produced by the female characters in opposition to the current system, built in the context of the book, which objectifies them as fragile and dependent on their companions. In addition, with this work, we intend to understand the processes of production of the

¹ Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia (1997), mestrado (2002) e doutorado (2007) em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Atualmente, é professor adjunto da Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão.

² Graduando em Letras-Português pela Universidade Federal de Catalão (UFCAT) / em transição. Realizou projetos de Iniciação Científica (IC) em literatura (2020/2021).

³ Possui bacharelado e licenciatura em Psicologia. Tem experiência em Psicologia Clínica, cumpriu estágio obrigatório curricular em atendimentos clínicos no Centro de Estudos Aplicados em Psicologia (CEAPSI) da Universidade Federal de Goiás-Regional Catalão (2018), e membro da Ação de Extensão da Clínica Aberta em Psicanálise (2017-2018).

subjectivities of women who lived on the Bahian quay and the functioning of the power relations constructed in the novel. To carry out the analysis, we took as methodological tools the studies of Discourse Analysis carried out by Michel Foucault (2006, 2008, 2009), especially the notions of discourse, enunciation, power, and resistance. In addition, we used gender studies by Judith Butler (2000, 2003) to develop the discussion about the objectification of women and men in the society portrayed in fiction. This resulted in the realization and understanding of the processes of subject formation that allow women to move from a condition of passivity to a movement of rupture and resistance.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso; Sujeito; Resistência Feminina; Mar Morto.

KEYWORDS: Discourse; Subject; Female Resistance; Sea of Death.

1. Considerações iniciais

Para este estudo, propomo-nos investigar o funcionamento das relações de poder firmadas entre os sujeitos discursivos, constituídos pelos enunciados e discursos presentes no romance *Mar Morto* (1936), de Jorge Amado. Dessa forma, analisaremos, principalmente, os relacionamentos entre homens e mulheres que vivem próximos ao cais baiano, observando a quais espaços os sujeitos do sexo feminino são discursivamente objetivados, sobretudo por viverem, em uma sociedade extremamente machista. Além disso, analisaremos os enunciados produzidos em ação de resistência aos modos de vida que provocam o assujeitamento das mulheres da região.

Objetivamos, a partir das problematizações realizadas, compreender o funcionamento discursivo dessas relações de poder, constatando como se dá a constituição da subjetividade das mulheres marítimas, aquelas que vivem à espera e em serviço de seus companheiros. Através das análises, objetivamos também, entender as formas que algumas dessas mulheres se organizam em resistência ao sistema vigente, modificando a estrutura tida como modelo.

A efetivação desta pesquisa se justificou pela possibilidade de abordar os temas sociais presentes no romance escolhido, observando sua importância e as



denúncias realizadas. Justificou-se também, pela necessidade da análise das estratégias utilizadas pelas mulheres para sobreviverem, principalmente após a morte de seus companheiros, quando não retornavam do trabalho de pesca em alto mar; e pela aplicação dos conceitos de Análise do Discurso para verificar a construção dos sujeitos nos enunciados observados, em especial das mulheres, que são inicialmente objetivadas como frágeis, mas que se revelam fortes, pois precisam criar estratégias de resistência para garantirem sobrevivência.

Dias e Nascimento (2016), antecedendo ao presente trabalho, formulam uma investigação com foco na construção de personagens femininas de Amado, em seu estudo, buscam compreender o deslocamento nas posições ocupadas por duas delas, Rosa e Livia. Acreditamos que a aplicação dos conceitos da Análise do Discurso possibilita o aprofundamento nas discussões acerca das mulheres do romance *Mar Morto* ao observá-las enquanto sujeitos constituídos pelas práticas discursivas em que estão inseridas. E, também, ao compreender as relações de poder firmadas entre homens e mulheres, a saber que o exercício de poder também age na constituição das subjetividades. Investigamos, então, os modos nos quais muitas delas saem de um lugar de passividade para ocupar uma posição de resistência.

Também a abordagem das discussões de gênero, principalmente a partir dos estudos de Butler (2000, 2003), contribuíram para o enriquecimento dos estudos sobre a constituição das personagens femininas enquanto sujeitos discursivos. A saber, que as reflexões da estudiosa auxiliaram na compreensão do funcionamento das relações de poder em que estavam inseridos homens e mulheres que viviam à beira do cais baiano.

Visando sanar os questionamentos anteriormente apresentados, utilizamos, primordialmente, os estudos discursivos realizados por Michel Foucault (2006, 2008, 2009), sobretudo em sua arqueogenealogia, em que o filósofo busca compreender as relações de saber e poder. Dessa forma, consideramos o romance enquanto enunciados para assim analisar o funcionamento das práticas discursivas na produção de corpos e subjetividades através do exercício do poder. Reflexões de outros estudiosos da área também foram acionadas para fomentar e complementar as discussões, como Courtine (2014) e Revel (2005). Para compreensão dos papéis de gênero, e seu funcionamento na esfera social, acionaremos os estudos de Butler (2000, 2003).

O romance em questão centra-se nas figuras de Gumerindo e Lívia, casal de jovens que apresentam todas as dificuldades comuns às pessoas da região, tais como, problemas financeiros, poucas oportunidades de estudos e a falta de políticas públicas que promovam boas condições de vida. As condições de vida do povo, retratado no romance, fazem com que eles estejam imersos em uma espécie de sistema que produz sujeitos que vivem em realidades similares. Sendo assim, muitos moradores da região acreditam que há apenas três formas de ser mulher. A primeira é a casada, que deve ter filhos, cujo futuro será o de se tornar mestre de saveiros. Essas formas de sujeitos são consideradas boas e honradas, mas convivem com o frequente medo da morte do marido, que se dedica aos arriscados trabalhos marítimos.

As outras construções do “ser mulher” nessa sociedade surgem após a morte de seus respectivos companheiros. Para eles, após a perda do marido, as mulheres só podem ser prostitutas ou lavadeiras, ambas são vistas como tristes e amarguradas por não terem a proteção e o carinho masculino. Desse modo, deparamo-nos com uma sociedade machista, na qual as mulheres devem cumprir



funções determinadas em razão de seus maridos e outros homens com os quais convivem. Por outro lado, essa construção machista faz parte das condições de possibilidade dos modos de vida construídos por Jorge Amado, e não diferencia, também, das práticas sociais nas quais os padrões estabelecidos para o masculino e o feminino são delimitados.

2. Discurso, resistência e sujeito: apontamentos teóricos

Para a realização desta pesquisa, utilizamos os conceitos da Análise do Discurso formulados por Michel Foucault (2006, 2008, 2009). Visando alcançar melhor êxito no trabalho, elencamos alguns conceitos que são primordiais, possibilitando a análise dos enunciados selecionados. Eles são: discurso, resistência, poder, sujeito, objetivação e subjetivação. Inicialmente, é necessário apresentar e tecer reflexões sobre as definições de discurso, conceito basilar para o prosseguimento desta proposta.

Para Foucault, o discurso é compreendido como “conjunto dos enunciados que provém de um mesmo sistema de formação” (2008, p. 135), ou um “conjunto de sequências de signos enquanto são enunciados, isto é, enquanto podemos lhes atribuir modalidades particulares de existência”. Para completar, Foucault (2009, p. 136) acredita que as práticas discursivas são “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa”.

Esta consideração das práticas discursivas como regras anônimas e históricas são cruciais para a análise de discurso foucaultiana, pois implica o

afastamento do sujeito como origem do discurso para pensá-lo como efeito dos discursos, ou seja, o sujeito fala e é falado no e pelo discurso. Essas regras são coletivas e recaem sobre os sujeitos de uma dada racionalidade histórica, constituindo-os, seja pela reprodução dos discursos que a compõem ou contrapõem.

Trabalhamos com um agrupamento de enunciados que possuem condições históricas de existência, ou seja, que tem um suporte, uma data, um sujeito e um lugar. Trata-se daquilo que foi efetivamente dito e tem uma dimensão histórica. A partir dos estudos foucaultianos, consideramos que o discurso pode ser ilustrado como se fosse um nó em uma rede, ou seja, o discurso está em conexão com vários outros que o atravessam, tecendo relações de concordância ou oposição, por exemplo. Seguindo este pensamento, Courtine (2014, p. 75) entende que o discurso não existe isolado, pois se relaciona com um conjunto de outros discursos com os quais estabelece conexões, ou seja, sempre “existe, portanto, no interior de um feixe complexo de relações”.

Ao apresentar seus estudos arqueológicos, Foucault (2008) busca definir o enunciado diferenciando-o das definições de frase e proposições feitas pelos estudos estruturalistas da língua. Para ele, é preciso considerar que elementos que não constituem frases, como gestos e cores podem ser enunciados desde que dotados de uma materialidade histórica. O enunciado é tomado, sobretudo, como um acontecimento; dessa forma, possui uma singularidade que é demarcada no tempo e no espaço em que foi produzido a partir de condições históricas bem definidas. Foucault (2008, p. 31) considera que “um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente”.

Apesar de estar dotado de tal singularidade, o enunciado, em condições específicas, está suscetível a transformações, modificações e reaparições. O



enunciado, além disso, possui uma relação com outros que o cercam em uma rede enunciativa. Não há, portanto, enunciado que não suponha outros, pois, conforme explica Foucault (2008, p. 110): “um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados”. E mais, ele é aquilo que foi efetivamente produzido, que tem condições singulares de existência, uma existência histórica. Quando os enunciados se inscrevem dentro de um mesmo sistema de formação, compõem os discursos sobre determinado tema.

É também, através dos discursos, que observamos as práticas de resistência tomadas pelos sujeitos em oposição às relações de poder. No texto “O sujeito e o Poder”, Foucault formula diversas afirmações sobre o funcionamento das ações de resistência. Dentre elas, afirma que: são uma oposição aos efeitos de poder relacionados ao saber, à competência e à qualificação: lutas contra os privilégios do saber. Porém, são também uma oposição ao segredo, à deformação e às representações mistificadoras impostas às pessoas” (FOUCAULT, 2009, p. 235).

Nesse mesmo texto Foucault sugere que “para compreender o que são as relações de poder, talvez devêssemos investigar as formas de resistência e as tentativas de dissociar estas relações” (FOUCAULT, 2009, p. 234), pois as resistências indicarão, metodologicamente, onde se exerce, sobre quais grupos ou corpos o poder atua. Salientamos que, para esse autor, o poder não é algo imposto apenas de um dominante para um dominado. Trata-se, contudo, de uma relação que não exclui nenhum sujeito, pois todos sujeitos ali inscritos exercem poder entre si, sobre outros sujeitos. Consideramos, no corpus de análise, quais são as relações de poder estabelecidas que atravessam a formação dos sujeitos. Pelo exposto, enfatizamos que o “sujeito é umbilicalmente ligado às relações de poder que atuam em sua constituição” (SILVA; MACHADO JÚNIOR, 2016, p. 207).

Poder e resistência estão intimamente relacionados, um cresce à medida que o outro se exerce. Pois é em meio a essas relações que há o que Foucault chama de “insubmissão” e “liberdades”, que favorecem com que pensamentos e condutas resistentes permaneçam ativas. Por isso, ao adotar comportamentos contrários aos que pertencem ao lugar que são objetivados, os sujeitos resistem. Quanto a isso, Foucault (2009, p. 248) garante que “não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual”. Assim, observamos, ao decorrer das análises, que as mulheres que resistem sempre buscarão alternativas para modificar os padrões de vida dados às famílias da região.

Nesse momento, recorreremos a uma observação feita por Michel Foucault (2006a, p. 262) sobre o funcionamento do poder na sociedade e como ele interfere nos saberes e nos discursos:

O poder não opera em um único lugar, mas em lugares múltiplos: a família, a vida sexual, a maneira como se trata os loucos, a exclusão dos homossexuais, as relações entre os homens e as mulheres... todas essas relações são relações políticas. Só podemos mudar a sociedade sob a condição de mudar essas relações.

Dessa forma, podemos compreender que o poder é mutável e age de diferentes modos para garantir o seu exercício. Assim, é no centro das relações cotidianas, por exemplo, que ele vai se perpetuar e ser exercido. É neste sentido que Foucault (2009, p. 247) enfatiza que “o exercício do poder não é um fato bruto, um dado institucional, nem uma estrutura que se mantém ou se quebra: ele se elabora, se transforma, se organiza, se dota de procedimentos mais ou menos ajustados”. Portanto, por mais que haja estratégias de resistência operantes, há também a manutenção do poder. Conforme salienta Foucault (2009, p. 248):



De fato, entre relação de poder e estratégia de luta, existe atração recíproca, encadeamento indefinido e inversão perpétua. A cada instante, a relação de poder pode tornar-se, e em certos pontos se torna, um confronto entre adversários. A cada instante também as relações de adversidade, numa sociedade, abrem espaço para o emprego de mecanismos de poder.

Nesse momento, convém apresentar o conceito de sujeito discursivo para, posteriormente, iniciarmos as análises dos enunciados que serão apresentados nas séries enunciativas. O autor considera que sujeito e poder são conceitos intimamente ligados, pois “o sujeito humano é colocado em relações de produção e de significação, e é igualmente colocado em relações de poder muito complexas” (FOUCAULT, 2009, p. 232), sendo constituído por diferentes discursos que o perpassam em sua composição.

Assim, sabemos que a posição de sujeito é o produto da relação entre o sujeito enunciator e o sujeito do saber da formação discursiva. Fernandes (2008, p. 21) enfatiza que o sujeito discursivo é formado na relação com o social que o cerca, sendo formado por várias vozes: “constituído na inter-relação social, não é o centro de seu dizer, em sua voz, um conjunto de outras vozes, heterogêneas, se manifestam. O sujeito é polifônico e é constituído por uma heterogeneidade de discursos”.

Nessa acepção, sabemos que o sujeito é constituído por meio de discursos com os quais se relaciona e/ou se identifica, e vivência dos indivíduos em sociedade os constituirão sujeitos a partir do exercício de poder que os subjugará e os ligará a sua própria existência, impondo uma lei de verdade que podem ou não assumir. Foucault acrescenta que:

É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra sujeito: sujeito a alguém pelo controle e dependência e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a (FOUCAULT, 2006b, p. 235).

A subjetividade dos sujeitos é constituída, através do exercício do poder, pelos processos de subjetivação e objetivação. Judith Revel (2005, p. 82) elucida que “subjetivação designa para Foucault, um processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito”. Tal processo se dá a partir das relações com o meio social e o reconhecimento de si em determinada identidade. Além disso, a autora acrescenta que:

Os “modos de subjetivação” ou “processos de subjetivação” do ser humano correspondem, na realidade, a dois tipos de análise: de um lado, os modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos [...] de outro lado, a maneira pela qual a relação consigo, por meio de um certo número de técnicas, permite constituir-se como sujeito de sua própria existência (REVEL, 2005, p. 82).

Segundo essa afirmação, o sujeito passa pelo processo de subjetivação, seja pela interação com outros. Esse é o processo ocorrido na convivência entre Rosa Palmeirão e Livia, como veremos adiante. A objetivação, por sua vez, é também uma forma de produção de subjetividade, entretanto, é gerada sobre outro indivíduo, fazendo com que se torne, de certa forma, um objeto de um discurso, ou seja, uma forma de classificação ou enquadramento do sujeito em um modelo de subjetividade. No romance *Mar Morto*, por exemplo, observamos esse processo nas classificações dadas pelos homens às mulheres, como “mulheres da vida”, “damas da noite” e “moças de família”.



Foucault (2009) atenta para o que ele denomina como “práticas divisoras”. Para ele, um efeito comum nos processos de objetivação é a divisão dos sujeitos em categorias que se antagonizam e geram comparações entre si. No caso baiano, os homens, imbuídos de um saber e discursos sobre os papéis sociais atribuídos às mulheres, estabelecem a divisão entre as “da vida” e as que são “para casar”. As que são objetivadas como honradas e aprovadas pelos homens, são exaltadas, fazendo com que outras mulheres também queiram se comportar daquela forma. Estas divisões fazem com que elas sejam rotuladas e classificadas em pequenos grupos para reafirmar a exclusão destes sujeitos. É nesse ponto que perceberemos outro mecanismo do poder já citado pelo filósofo.

Para o cumprimento deste trabalho, realizamos recortes de enunciados retirados do romance que possibilitam a análise sob quais condições as mulheres marítimas foram constituídas enquanto sujeitos e de que forma os processos de subjetivação permitem o aparecimento das estratégias de resistências às objetivações impostas (os três modos de ser mulher já indicados). Os enunciados que foram utilizados se localizam em uma sociedade extremamente machista e nossa análise pretende refletir sobre essas relações de poder no romance amadiano.

3. A constituição da subjetividade feminina nos enunciados do romance *Mar Morto*

Conforme anunciado anteriormente, nosso objetivo é analisar o espaço destinado às mulheres no romance de Jorge Amado, observando as estratégias de resistência por elas produzidas como forma de sobreviver e de criar outros modos

de vida. Nas séries enunciativas escolhidas, deparamo-nos com situações, descritas pelo narrador do romance, nas quais as personagens femininas são objetivadas a ocupar o lugar de espera do marido, que saiu para trabalhar em alto-mar. Série enunciativa 01:

1.1 - [...] todas as mulheres do mar, mulheres de destinos iguais: esperar numa noite de tempestade a notícia da morte de um homem” (Amado, 1999, p. 12-13).

1.2 - Como pode viver uma mulher no cais sem o marido? Umas lavam roupas para as famílias da cidade alta, outras se prostituem e bebem no Farol das Estrelas. São tristes umas e outras, tristes as lavadeiras que choram, tristes as prostitutas que riem entre copos e canções (AMADO, 1999, p. 129).

Nesse momento, observamos os discursos produzidos sobre as mulheres localizadas nos enunciados analisados, focalizando como são referenciadas nos textos literários em estudo, ou como são construídas no e pelo discurso. É preciso salientar que ocorre uma objetivação sobre as mulheres aqui retratadas, pela posição de sujeito ocupada pelo narrador do romance, pois não há enunciados em que elas se expressem sobre a sua subjetividade ou falem de si, mas são descritas pelo narrador. Em ambos os casos, temos enunciados que as objetivam e/ou as colocam na condição de mulheres à espera dos seus respectivos homens.

No enunciado 1.1, o narrador descreve o que chama de destino das mulheres da região, que pelas crenças do local, seria casar e viver à espera de seu marido, sabendo que em determinado momento ele morreria se dedicando ao seu trabalho. São descritas como mulheres do mar, não por terem uma ligação direta com as águas, mas por viverem em função de seus maridos, cuidando de casa, dos filhos e os esperando diariamente, lidando com o medo da perda. É posto sobre a subjetividade feminina que devem aceitar e concordar com esta vida que é



imposta, por meio de discursos historicamente produzidos, cujos saberes delimitam os espaços destinados às mulheres. No formato em que as relações familiares se constroem no romance, é dito que todas as mulheres têm esse destino, assim, desde crianças convivem com a perda de pais, irmãos e demais homens próximos, ficando em desamparo. Percebe-se a predominância do discurso machista que reduz a mulher a um lugar de espera e submissão ao homem.

Já no segundo recorte enunciativo, o sujeito enunciator enfatiza que as mulheres encontrariam diversas dificuldades para viverem no cais sem seus maridos (“Como pode viver uma mulher no cais sem o marido?”), isso porque só lhes restariam duas alternativas: tornarem-se lavadeiras ou se prostituírem para garantir seu sustento. Esse é um saber estabelecido naquela sociedade, pois era o desfecho comum para as viúvas, já que não havia uma estrutura familiar que lhes garantisse alguma segurança e equilíbrio financeiro. Além disso, não havia políticas sociais para aquela região, dominada pela extrema pobreza e que não apresentava outras oportunidades de trabalho. À vista disso, ainda retoma o discurso de dependência emocional das mulheres aos homens, ao dizer que todas elas se encontrarão em profunda tristeza ao viverem sem eles.

A partir dos enunciados, constatamos que as mulheres marítimas são objetivadas pelos homens como submissas⁴ e que devem estar em constante atitude de espera e passividade. Além disso, são apresentadas como frágeis, seja emocionalmente, fisicamente ou financeiramente dependentes de seus maridos. Isso se deve ao fato de estarem inseridas em um sistema social regido por

⁴ Referimo-nos às relações entre casais retratadas no romance que guardam, à sua maneira, relações com as práticas sociais.

discursos ancorados em regras machistas e patriarcais, impondo a elas o trabalho doméstico, o cuidado do marido e a criação dos filhos. Quando se tornam viúvas, passam a ser vistas como mulheres tristes e loucas. Trata-se de discursos produzidos historicamente em que estes sujeitos são reduzidos a esta posição. Por isso, possuem destino fadado à prostituição ou ao serviço doméstico nas casas de outras famílias. Esses discursos se constituem nesses enunciados, lembrando que nunca estão isolados, pois tecem relações com outros. Como já explicitado, percebe-se a predominância de discursos machistas e patriarcais evocados na objetivação das mulheres.

Assim, no modelo de sociedade retratado no material estudado, as relações operam de formas múltiplas e em lugares distintos, tendo em vista os lugares sociais ocupados pelos sujeitos. Há relações de poder que guiam as vidas de homens e mulheres marítimos, como um sistema que estabelece modos de conduta para estes sujeitos. O discurso religioso também age nas relações de poder existentes entre os sujeitos discursivos em questão, pois corrobora que os homens se conformem com o trabalho pesado e de alto risco por acreditarem que receberão uma recompensa divina: encontrar-se com Iemanjá após a morte. Por outro lado, a divindade desperta ciúmes nas mulheres da narrativa e faz com que elas permaneçam ao lado de seus maridos por criarem uma espécie de competição com a entidade.

Observa-se também relações em que o poder se exerce entre homens e mulheres do cais, como entre os casais e entre membros do trabalho no mar. Verificamos que os homens exercem poder sobre suas companheiras, tanto através do corpo quanto de formas emocionais e psicológicas. Quanto a isso, Foucault (2006b, p. 39) enfatiza que “o pai, o marido, o patrão, o adulto, os professores representam um poder”. Por ser o provedor financeiro da família e por



não permitir que as mulheres trabalhem fora de casa, o homem estabelece poder mediante a dependência criada entre si; além da dependência emocional gerada pelo medo constante de perder o companheiro e do que pode acontecer após esse fato. Por fim, ao objetivá-las como frágeis, essa obra estabelece um novo saber, cujos efeitos de poder agem e/ou operam sobre a subjetivação das mulheres marítimas, fazendo com que elas também acreditem na imagem de submissão criada nos discursos supracitados.

Conforme Foucault (2006a), o poder também opera através da exclusão ao colocar determinados sujeitos à margem dos demais. Observa-se, então, que as mulheres que não seguiam os padrões de comportamento, já apresentados neste texto, eram excluídas do grupo de mulheres consideradas merecedoras de respeito. Ao excluir esses sujeitos, é garantido que outras mulheres não se subjetivem através de suas experiências. Isso era feito com as prostitutas, como podemos observar no seguinte trecho retirado do romance: “a mulher também estava morta. Se metera entre Guma e a bala que o Sargento atirara, mas ninguém ligou para Rita, que uma prostituta não tem importância” (AMADO, 1999, p. 97).

No romance, há uma passagem em que Guma se envolve com Esmeralda, companheira de seu melhor amigo, Rufino. Ao descobrir que está sendo traído, o homem não se revolta com o amigo, somente com a mulher, cometendo feminicídio e se matando em seguida. Quanto a isso, Foucault (2006a, p. 19) discorre que o funcionamento do poder é sempre “violento no sentido de que é perfeitamente irregular, não no sentido de que é desenfreado, mas, ao contrário, no sentido de que obedece a todas as disposições de uma espécie de microfísica dos corpos”.

3. Rosa Palmeirão e a resistência feminina

No exercício das relações de poder, há também estratégias de resistência que necessitam ser inventivas para se esquivarem das formas e efeitos do poder sobre seus corpos e condutas. Rosa Palmeirão surge como símbolo dessa resistência, pois através de suas ações, o sistema é quebrado e outras mulheres passam a se subjetivarem ou a se reconhecerem em outra situação, fora do lugar de passividade e espera dos companheiros. Palmeirão era conhecida por todos os homens e se torna a única mulher a receber um ABC, uma coleção de rimas que iniciavam cada uma com uma letra do alfabeto, que contavam suas histórias.

Rosa Palmeirão nunca se casou e nem teve filhos, e era temida por todos os homens por reagir às tentativas de abuso que sofria constantemente. Rosa nasceu na região baiana onde se passa a narrativa, porém, desde a infância apresentava comportamentos transgressores em relação ao que era esperado para as mulheres daquela sociedade. Com passar dos anos, relacionou-se com diversos homens, mas nunca se submeteu às exigências feitas por eles. Para assim viver, precisou desenvolver estratégias que lhe garantissem segurança e liberdade. Por isso, seus relacionamentos não se restringiam somente às práticas sexuais, mas possuía, também, vínculos de amizade.

Rosa Palmeirão tinha os seus próprios modos de ser mulher, sob suas vontades e a partir daquilo com que se identificava e a fazia se reconhecer enquanto sujeito. Por este motivo é figura de extrema importância para modificar os modos de agir de outras mulheres a partir dos processos de subjetivação. Palmeirão tinha comportamentos considerados masculinos, outros femininos e outros que não eram comuns às pessoas da região. Dessa forma, não se encaixava nos rótulos previamente estabelecidos para as pessoas do sexo feminino, não era



casada, não era lavadeira e nem prostituta. Assim sendo, cria uma “nova forma”⁵ de ser mulher, para aquela sociedade, fazendo o que lhe dava vontade ou lhe era necessário. Nisto é que observamos o funcionamento de suas ações de resistência, inventivas como devem ser. O enunciado a seguir, pertencente a segunda série enunciativa, elucida o que anteriormente foi dito:

2.1 - Porém, as mulheres do cais, que são simples e valentes, Rosa Palmeirão, as mulheres da vida, as mulheres casadas, as moças que esperam noivos, a tratam de Dona Maria (AMADO, 1999, p. 66).

No enunciado em questão, podemos observar que o sujeito enunciator classifica as mulheres da região em diferentes grupos de acordo com as formas em que vivem. Palmeirão não é encaixada em nenhum destes grupos, pois não conseguem rotular as suas ações, visto que toma para si as condutas que considera relevantes, não se enquadrando nas objetivações feitas pelos homens e pelos discursos difundidos no modelo social construído no romance. A análise deste enunciado também permite perceber a aplicação da objetivação a partir das práticas divisoras (FOUCAULT, 2009) que, ao tentar dividir estas mulheres em grupos — inclusive tentando criar uma nova classificação para Rosa —, reafirmam o poder exercido através da exclusão. Esta ação surge como elemento que tende a enfraquecer a organização das estratégias de resistência, uma vez que, sugere separações entre as mulheres.

Contudo, ao passo que as estratégias de resistência se reforçam, o poder também muda para continuar em funcionamento. Apesar de terem Rosa como

⁵ Referimo-nos à ação de agir conforme suas convicções em uma sociedade que dividia as mulheres em grupos de acordo com o modo como as enxergavam, Rosa não se encaixava em nenhum destes grupos por resistir à exclusão.

amiga e como alvo de desejo sexual, os homens não a consideravam uma mulher digna de se casar. Além disso, era objetivada como mãe fracassada por nunca ter tido filho, por ter uma idade avançada e ter um corpo semelhante ao de suas mães:

2.2 - Ela estava velha, não era mais mulher para um jovem como aquele. Seu corpo ainda era bem feito, mas não era mais um corpo de jovem, era um corpo de mãe fracassada (AMADO, 1999, p. 77).

Neste enunciado, há a predominância do discurso machista manifesto através da idealização do corpo feminino e da exclusão da mulher que não segue as conformidades deste padrão. Com este movimento, os homens reforçam o imaginário da mulher ideal e das objetivações feitas, fazendo com que outras mulheres se sintam intimidadas em seguir o exemplo de Rosa, que não fora mãe por vontade própria. Exceto em determinado momento da obra onde, por vontade própria, enxerga-se como mãe, abrigando-se na casa de Guma para ajudar na educação de seu filho.

Outro acontecimento observado neste enunciado é a objetivação dos corpos femininos. O sujeito enunciator observa que o corpo de Rosa, por ser mais velha que o rapaz, não é digna de se relacionar com um jovem como Guma, reforçando as objetivações que classificam as mulheres em grupos de acordo com suas condutas e, também, por demarcar a utilidade que teriam para eles. Observamos esse discurso nos enunciados “velha”, “corpo velho” e “fracassada”, que qualifica esse corpo e essa mulher como um objeto gasto e sem valor. Para garantir a exclusão da mulher, ignoram quem realmente são e as consideram somente enquanto corpo, útil ou não. No próximo recorte, percebemos o reaparecimento dos discursos de exclusão a partir da objetivação do corpo feminino: “Por isso ela



amou tanto a Guma, a esse que já não a quer porque ela envelheceu. Também ele não lhe deu um filho, mas a culpa era dela que estava velha e inútil” (AMADO, 1999, p. 78).

Rosa não aceitava ser encaixada no padrão de mulher frágil e indefesa, protegia-se com uma faca e um punhal. São diversas as situações em que precisa defender-se fisicamente, já que os homens usam de superioridade de força para abusá-la sexualmente e moralmente. Por isso, trouxemos outro enunciado em que Rosa Palmeirão relata a defesa feita durante uma tentativa de abuso por parte de um homem:

2.3 - Eu avisei: meu homem tá pra chegar... Ele só disse que não tinha medo de homem. Eu perguntei pra ele: e de mulher tu tem medo? Ele disse que só de feitiço. E com os olho bugalhado em mim. Eu disse que era melhor ele ir embora. Mas ele não quis por nada. Até ia tirando as calças, eu aí me aborreci, sabe? Peguei ele pelo pescoço, atirei pela porta. Ele ficou ainda espiando, arriado no chão, com cara de besta (AMADO, 1999, p. 51).

Nesse enunciado, Rosa relata que um homem, seu vizinho, adentrou sua casa e a esperou no quarto na tentativa de praticar um ato sexual com ela. Em um primeiro momento, Rosa resiste justificando que o companheiro chegará em pouco tempo. Com a insistência do homem, é necessário que use de sua força física para expulsá-lo. Contudo, o discurso de resistência produzido por ela não se efetiva apenas através da imposição corporal. Ao afirmar que, se ele não tem medo de homem, deveria ter de mulher, reafirma-se em uma posição que não é de passividade. Por outro lado, o homem insiste na manutenção do exercício de poder ao enunciar que apenas tem medo das feiticeiras, reforçando os discursos de inferiorização da mulher.

Consideramos que as estratégias de resistência são lutas nas quais os sujeitos requisitam aquilo que lhes é retirado pelo exercício do poder. É neste sentido que Foucault acredita ser pertinente analisar as resistências para assim compreender o funcionamento do poder. Os sujeitos se organizam para desviar, criar contornos possíveis de enfrentamento. Rosa Palmeirão faz isso de duas formas. A primeira está relacionada ao comportamento, que surge da prática de hábitos transgressores, novos e inventivos. Mas, para que isso seja possível, precisa da segunda forma, que são os embates físicos, corporais, através da força ou da sedução.

Rosa e as mulheres que a seguem incorporam modos de resistência descritos por Foucault (2006a), pois travam batalhas contra as formas de dominação presentes no cais baiano; não permitem que seus relacionamentos sejam completamente dominados por comportamentos machistas; lutam contra as formas de exploração por, em diversos momentos, não aceitarem somente o trabalho doméstico não remunerado ou as migalhas da sociedade. Um exemplo disso é quando Rosa e Lívia decidem que vão trabalhar no barco após a morte de Guma, deixando Francisco, tio do rapaz, cuidando do filho do casal e dos afazeres da casa. E por fim, contra as tentativas de colocá-las em uma posição de submissão, de mulher que vive em função do marido e a sua espera. Lutam para reconhecerem-se em sua subjetividade e abandonarem a posição que lhes é dada através dos processos de objetivação. Isto acontece quando Lívia, aos poucos, torna-se independente emocionalmente de seu marido, perdendo o grande temor que tinha ao pensar em seu futuro após a morte do homem.

Interessa-nos observar quais são as representações dos corpos masculinos e femininos e como são criados. A quais posições são comumente associados? Sabemos que é através das práticas discursivas que estas construções de gênero se



evidenciam. Butler (2003, p. 32) critica que “o corpo feminino é marcado no interior do discurso masculinista, pelo qual o corpo masculino, em sua fusão com o universal, permanece não marcado”. Assim, em sociedades que seguem este modelo, como na que são produzidos os enunciados em questão, as mulheres são compreendidas enquanto sujeitos a partir da lógica e do discurso masculino.

As definições de gênero construídas no romance se efetivam a partir de aspectos históricos e culturais que pressupõem limites nas ações dos sujeitos, pois sabemos que há códigos construídos, também discursivamente, que pré-determinam funções para homens e mulheres e vão guiar para uma compreensão na qual dadas performances serão esperadas destes sujeitos. No grupo social analisado, os homens sentem-se honrados por desempenharem suas funções, mesmo que lhes tragam prejuízos. De forma simultânea, impõem que as mulheres sigam determinadas condutas. Essas performances são cristalizadas através de discursos que se tornam predominantes naquele meio. Portanto, as mulheres, por muito tempo, acreditam que devem se reconhecer na subjetividade construída no e pelo discurso machista por considerarem que tais ações são inatas ao seu gênero, pois são ensinadas, desde crianças, a serem submissas aos seus companheiros. É pensando nestes limites que Butler (2003, p. 28) considera que:

Os limites da análise discursiva do gênero pressupõem e definem por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis do gênero na cultura. Isso não quer dizer que toda e qualquer possibilidade de gênero seja facultada, mas que as fronteiras analíticas sugerem os limites de uma experiência discursivamente condicionada.

Por isso, veremos que Rosa Palmeirão, mesmo não se encaixando nas formas sistematizadas de condutas estabelecidas, é constantemente objetivada a partir das formas com que os homens observam as questões de gênero. Para eles, os corpos femininos estão para servir, oferecer prazer sexual e exaltar a sua masculinidade. Isto, pois só são considerados homens aptos para o trabalho e dignos de novas experiências após a primeira relação sexual com uma mulher. Portanto, sabemos que estes limites são estabelecidos por meio de discursos constantemente reproduzidos. Por isso, Butler (2003, p. 28) acrescenta que “tais limites se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal”. Na sociedade baiana descrita nos enunciados, há um saber vigente que delimita funções às mulheres, tais como ser extremamente obedientes aos seus maridos para não serem colocadas à margem e relativizadas como sujeitos não dignos de respeito.

Também é importante considerar que “o gênero é uma relação coletiva, aliás um conjunto de relações, e não um atributo individual” (BUTLER, 2003, p. 28). Deste modo, é através das relações cotidianas entre os sujeitos que há a construção e o entendimento de pertencimento ao gênero. De forma coletiva, os processos de objetivação buscam reduzir as mulheres a condições de inferioridade, limitando os espaços e as funções que podem ocupar na sociedade. Também de forma coletiva, as mulheres se subjetivam a partir da convivência, principalmente com Rosa, fazendo com que não se reconheçam mais nos moldes idealizados anteriormente.

Por fim, pelas divisões ocasionadas na compreensão das diferenças sexuais, que se manifestam na materialidade discursiva, o exercício do poder garante sua manutenção. Isto, pois, desde a infância, o “sexo” surge como mecanismo regulatório que designa espaços e funções determinadas, diferenciando os sujeitos



entre meninos e meninas, por exemplo. Nos enunciados analisados, as meninas não tinham acesso à escola, eram ensinadas as tarefas domésticas e já viviam em função do pai. Na adolescência eram preparadas para o casamento. Os meninos, por outro lado, estudavam apenas por alguns anos, depois iam auxiliar os mais velhos no trabalho do mar, na pesca e no transporte de mercadorias. Na adolescência eram levados a prostíbulos para iniciarem sua vida sexual e, só após isso, poderiam conduzir um saveiro sem a supervisão de um adulto. Assim, ambos aprendiam quais seriam seus papéis na sociedade ao adentrarem na idade adulta. Butler (2000, p. 110) elucida que:

Nesse sentido, pois, o "sexo" não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir — demarcar, fazer, circular, diferenciar — os corpos que ela controla. Assim, o "sexo" é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas.

No decorrer da narrativa, há um maior convívio de Palmeirão com Lívia e é perceptível o processo de subjetivação ocorrido. Dessa forma, aos poucos ela vai se livrando do medo da morte de Guma, seu marido, como já citado, e passa a ter novas atitudes que são pautadas em decisões próprias de acordo com suas vontades. Após a morte do companheiro, Lívia decide assumir o seu posto de trabalho e, ao lado de Rosa, trabalhar no mar e prover o sustento da família. Tal atitude configura uma ruptura ao sistema vigente, ao passo que, pela primeira vez, há registros de duas mulheres ocupando tais funções em vez de se entregarem à

prostituição. O mais importante é que elas fazem isso por vontade própria, por se reconhecerem nesta posição.

Dona Dulce, única professora da região, sempre enfatizava que haveria sobre aquela sociedade um milagre que fizesse com que as condições de vida fossem alteradas. Em determinado momento, ressalta que este milagre não seria promovido por uma divindade, mas pelas próprias pessoas do cais. A ação de Livia e Rosa, ao ocasionarem uma ruptura em uma situação cristalizada e sistematizada que fazia com que todas mulheres viúvas ficassem desamparadas e tornassem prostitutas ou lavadeiras, é o início deste “milagre”. Esta ação de resistência foi extremamente significativa pois provocou profundas modificações nos modos de pensar, agir e nos saberes instaurados naquele grupo de pessoas. Isto pode ser percebido nos dois seguintes enunciados:

2.4 - Viu uma mulher forte que lutava. A luta era seu milagre. Começava a se realizar (AMADO, 1999, p. 257).

2.5 - Livia suspendeu as velas com suas mãos de mulher. Seus cabelos voam, ela vai de pé. (AMADO, 1999, p. 256).

O emprego do enunciado “mãos de mulher” enfatiza o significado da resistência gerada por tal ação. Ela continuava, fisicamente, a mesma, mas mudara suas ações e condutas, assumindo um espaço no qual era frequente “as mãos de homens”. Trata-se de uma ação que provoca rupturas em um local dominado por sujeitos masculinos. *Mar Morto*, assim como outras obras do autor, é um ato de resistência em meio a uma sociedade hipócrita que coloca diversos sujeitos à margem por não seguirem os padrões impostos.

5. Considerações finais



Este trabalho possibilitou uma análise aprofundada sobre os sujeitos mulheres nos enunciados do romance *Mar Morto*, de Jorge Amado, e permitiu observar a constituição dos sujeitos no romance, verificando o funcionamento dos processos de subjetivação e objetivação. Com esta análise, constatamos os modos como são produzidos a subjetividade dos sujeitos do sexo feminino nos enunciados analisados. Portanto, vimos que elas eram objetivadas e reduzidas a comportamentos únicos que as colocavam em posição de passividade e servidão a seus companheiros. Por outro lado, com o passar do tempo, muitas mulheres, como Livia, se subjetivam através da convivência com Rosa Palmeirão e por se reconhecerem em outra posição que não seja da mulher submissa.

Analizamos os discursos que eram produzidos por esses sujeitos e sobre eles, o que possibilitou a compreensão do funcionamento das relações de poder existentes. É através do exercício do poder que os homens garantem a manutenção dos modos de vida praticados naquela sociedade. Para isso, dividem os sujeitos em classes e os denominam de acordo com seus comportamentos, excluindo os que não se enquadram nos padrões estabelecidos. Isto é feito, principalmente, através da compreensão equivocada sobre as relações de gênero, determinando lugares para homens e mulheres. Mas é também pelo poder que as subjetividades são produzidas, possibilitando novas atitudes das mulheres que passam a resistir determinados discursos e entendem que podem ocupar o lugar que quiserem.

As estratégias de resistência das mulheres se dão por serem inventivas ao realizarem atividades que anteriormente lhe eram negadas. Rosa Palmeirão, ao não se enquadrar em nenhuma das formas objetivadas pelos homens, promove uma ruptura nos modos de pensar e agir daquela sociedade. Rosa não reproduz as

atitudes preconceituosas dos sujeitos masculinos, tampouco age de acordo com o que eles acreditavam que ela deveria agir. Também Lívia, ao decidir-se por ocupar um cargo profissional que apenas era exercido por homens, promove o início de novas práticas naquele meio social.

Consideramos que os objetivos foram alcançados, pois pudemos verificar todas as suposições propostas na parte inicial deste trabalho. Por fim, enfatizamos a importância de trabalhos na Análise Discurso a partir de textos literários, observando que o texto literário é um espaço de inscrição, circulação e produção de discursos, cujo diálogo com as práticas socioculturais se faz presente.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. *Mar Morto*. Ilustrações de Osvaldo Goeldi. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos, SP: EdUFSCAR, 2014.

DIAS, Denise. NASCIMENTO, Maria Teresinha Martins do. O caminho da mulher em *Mar Morto* e *Capitães da Areia*, de Jorge Amado: Característica da identidade e representação. In: Fleck, Gilmei Francisco. *Coleção Literária Comparada*. Curitiba (PR): Atena, 2016.

FERNANDES, Cleudemar. *Análise do discurso: reflexões introdutórias*. 2.ed. São Carlos: Claraluz, 2008.



FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução de Roberto Machado. 26. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006a.

FOUCAULT, Michel. *O poder psiquiátrico*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow. *Uma trajetória Filosófica: Para além do humanismo e da hermenêutica*. 2ª edição Revista. Tradução de Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

ROCHA, Décio. Perspectiva Foucaultiana. In: Brait, Beth; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília (Orgs.). *Texto ou discurso?*. São Paulo: Contexto, 2017.

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos, SP: Claraluz, 2005.

SILVA, Giuslane Francisca; MACHADO JÚNIOR, Sergio da Silva. A construção do sujeito em Michel Foucault. *Entreletras*, Araguaína/TO, v.7, n.1, jan/jun. 2016.

Recebido em 15/08/2023

Aceito em 07/12/2023

Do cenário literário ao cinematográfico: de como Nelson Pereira adaptou os romances

From the literary to the cinematic: how Nelson Pereira adapted Jorge Amado's novels and the novelist's palimpsestic presence in his films

Douglas Rodrigues de Sousa¹

RESUMO: Tratamos neste trabalho da relação de trocas e influências entre a literatura de Jorge Amado e a cinematografia de Nelson Pereira dos Santos. De como o escritor brasileiro contribuiu para influenciar, em alguns momentos, o processo de criação do cineasta.

ABSTRACT: This essay is about the exchanges and influences between Jorge Amado's literature and Nelson Pereira dos Santos cinematography. It's about how the brazilian writer contributed to change sometimes the creation process of the movie maker.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos. Confluências estéticas. Literatura e cinema.

KEYWORDS: Jorge Amado and Nelson Pereira dos Santos. Aesthetic convergences. Literature and cinema.

1. Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos: confluências estéticas

Antes das adaptações dos romances de Jorge Amado para o cinema, Nelson Pereira dos Santos já se mostrava envolvido na atmosfera amadiana que o influencia em alguns dos seus filmes. Como exemplo, podemos citar os filmes *Rio*,

¹ Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB; Professor da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). E-mail: doug.rsousa@gmail.com



40 graus (1956)² e *O amuleto de Ogum* (1975). Essa ideia é afirmada pelo cineasta, quando fala do processo de filmagem de *Tenda dos Milagres* em depoimento para Helena Salem (1996), NPS³ diz: “Em parte, eu já tinha feito *Tenda* em *O amuleto* – assinala Nelson” (1996, p. 325). E, adiante, sobre *Rio, 40 graus* o cineasta completa: “De certa forma, eu já tinha feito o *Jubiabá no Rio, 40 graus*. A transa dos meninos. Tem muito de *Jubiabá no Rio, 40 graus*” (SALEM, 1996, p. 376).

Dessa forma, as marcas literárias da obra amadiana, assumidas pelo cineasta no seu cinema, são perceptíveis e dialógicas. Em outros depoimentos, Santos deixa clara a presença de Jorge Amado no seu cinema:

Jorge Amado sempre esteve em minha cabeça. Meu primeiro filme, *Rio 40 Graus*, tem o roteiro assinado por mim, mas, ao ver o filme, sente-se a presença e a influência fortíssima de *Capitães da Areia*, principalmente, ou até mesmo do próprio *Jubiabá*. A única coisa é que os heróis do Jorge, naquele tempo, tinham o happy end quando entravam no Partido Comunista e, no meu caso, continuam sendo cidadãos da favela, sem essa determinação política que fazia o fecho do personagem, que nos anos 1930 era uma coisa audaciosa, bonita e promissora. De qualquer forma, a presença de Jorge Amado em *Rio 40 Graus* é evidente. Os meus heróis são os meninos, com seu lado “capitães da areia”, que saem da favela e vão vender amendoim, no Rio de Janeiro, em um domingo, no verão... Cada um vai para um lugar, onde há turistas, futebol [...]⁴.

Ao leitor das obras amadianas, quando espectador dos filmes de Nelson Pereira dos Santos, fica evidente a forte relação (como assumida pelo próprio

² Aliás, podemos falar dessa “influência” amadiana na cinematografia de Santos logo no início de suas produções, com *Rio, 40 graus*, filme que consagrou o diretor nas produções audiovisuais brasileiras.

³ Abreviação do nome Nelson Pereira dos Santos - NPS.

⁴ Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/02/jorge-amado-por-nelson-pereira-dos-santos/>. Acesso em 28 de dezembro de 2014.

cineasta) entre a cinematografia de Santos e a literatura de Amado, que, aliás, antecede as adaptações dos romances do baiano. Desse modo, a teia semiótica e hipertextual existente entre as obras de Jorge Amado e de Nelson Pereira dos Santos ultrapassa os limites das duas adaptações cinematográficas (*Tenda dos Milagres* e *Jubiabá*⁵), expandindo-se para outros filmes do cineasta, colocando os romances de Jorge Amado em relação “manifesta” ou “secreta” com os filmes de Nelson Pereira dos Santos. Aqui, pensa-se a partir dos conceitos de Gerard Genette (2006) em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, com os cinco tipos de transtextualidades, mas, sobretudo, com a ideia do *hipertexto* e do *hipotexto*. Segundo o teórico, a hipertextualidade é entendida como “toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2006, p. 12).

Salem (1996), ao definir as relações de Jorge Amado e Nelson Pereira, argumenta que muitas foram as afinidades políticas e literárias que envolviam os dois artistas. Autor já consagrado pela crítica literária brasileira, bastante difundido e lido, Amado, além de uma ampla circulação nos vários meios artísticos e intelectuais, era membro do PCB, o qual agregava nomes como o de Nelson a esse conjunto. A geração dos romancistas de 30, como um todo, exerceu uma profunda influência na classe leitora e de esquerda dessa época. Sobre essa relação, mais uma vez a partir da fala de Salem, entrecortada pelo discurso de NPS, podemos ler:

Jorge Amado já fazia a cabeça dos jovens há algum tempo. Durante o Estado Novo, seus livros circulavam clandestinamente. Com a primeira edição tirada na Argentina em 1943, o romance *O Cavaleiro da Esperança*, inspirado na vida do secretário-geral do PCB, foi, segundo o próprio Prestes, “um instrumento da luta pela anistia em

⁵ *Tenda dos Milagres* foi adaptada em 1977 e *Jubiabá* em 1986, ambas obras de Jorge Amado.



toda a América Latina”. Jorge teria, particularmente, uma influência muito importante na formação de Nelson: “Para a minha geração paulista, naquela vidinha medíocre de classe média – da escola, do bairro, a chuva, a imitação da Europa – ler Jorge Amado significava descobrir o Brasil. De repente, era o nosso avesso. O grande libertário. No Estado Novo, era proibido pela polícia e pela família. Ele mostrava as lutas de classe e também tinha uma grande proposta de educação sexual, o sexo livre” (SALEM, 1996, p. 47).

O depoimento de Santos passa pela questão nacional, aqui apontada como “descobrir o Brasil” por meio da literatura amadiana. O clima da repressão do Estado Novo e o conservadorismo político e social da época contribuíram para aguçar a curiosidade dos jovens leitores que buscavam o sentimento de Brasil e novos projetos literários nas letras brasileiras, a quebra da “vidinha medíocre de classe média”, como assinala o diretor. Isso foi possível na literatura libertária de Amado, com seus novos tons e representações do povo e das classes brasileiras.

Não apenas Jorge Amado exerceu influência estética sobre a cinematografia de NPS, mas também autores como Graciliano Ramos e teóricos como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda⁶ tiveram forte impacto sobre o diretor. Interpelado por Rodrigo Fonseca sobre os importantes nomes, heróis de sua geração, que renderam matéria-prima para o seu cinema, Santos responde:

Rodrigo Fonseca: Grandes romancistas e importantes teóricos da cultura brasileira já renderam matéria-prima para seu cinema. Foi assim com Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, no território da história e da sociologia, e com Machado de Assis, Graciliano Ramos e Jorge Amado, na Literatura. Seriam estes nomes os heróis da sua geração?

⁶ Nelson Pereira dos Santos é responsável pela direção de dois importantes documentários para a cultura brasileira baseados na vida e obra de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. O primeiro Casa Grande e Senzala (2000), e o segundo Raízes do Brasil (2004).

NPS: Não sei se são heróis da MINHA (sic) geração. Mas da geração anterior, com certeza. Meus filmes prestam algum tipo de tributo àqueles que fizeram minha cabeça, como Jorge Amado, Graciliano, os modernistas... (FONSECA, 2005, p. 17).

A busca pelas imagens de um Brasil no cinema nacional era uma constante para a geração de NPS, mas, de modo especial, o cineasta ressalta as marcas daqueles que “fizeram sua cabeça”. E desses nomes, ele cita o romancista Jorge Amado. É fato, como também já dito, que autores da geração de 30 contribuíram para esse modo de apresentar o país, mas fica mais que evidente a forte presença de Amado nas películas do cineasta.

2. Cotejamentos estéticos: Rio, 40 graus e a presença de Jorge Amado

Esse trânsito textual/imagético, além de declarado pelo próprio Nelson Pereira, é passível de visualização logo na sua estreia com *Rio, 40 graus*. Vejamos, a partir de um cotejamento de imagens e romances, os flertes e retomadas da obra amadiana realizados por NPS.

O filme *Rio, 40 graus* (1956) abre com cenas aéreas da cidade do Rio de Janeiro e um samba de fundo. A movimentação no morro carioca, o cotidiano da gente simples, dos transeuntes e suas tramas são apresentados em um primeiro plano a partir da imagem do Rio de Janeiro que surge na tela, já sinalizando do que trata a narrativa e o seu protagonista principal: a cidade do Rio de Janeiro. A primeira tomada do filme, após um sobrevoo da câmera pela cidade, se passa no morro carioca. Entre os passantes que cruzam as vielas da favela carioca, surgem as crianças vendedoras de amendoim com latas na cabeça.

Figura 1 – Rio, 40 graus. Subindo o morro uma das crianças vendedora de amendoim.



Fonte: Santos (1955).

Aos poucos as imagens do morro carioca e seu cotidiano começam a ser reveladas dando início à narrativa.

Figura 2 – Rio, 40 graus. A criança completa a subida rumo a sua casa.



Fonte: Santos (1955).

Ao espectador é impossível passarem despercebidas as similitudes e as aproximações do filme de Santos com as obras de Amado, afinal, é possível vislumbrar na paisagem do morro carioca o morro do Capa Negro, do romance

Jubiabá, como pode se comprovar com a cena de abertura do filme *Jubiabá* (1986) mais tarde adaptado por NPS da literatura de Amado:

Figura 3 - Jubiabá. Imagem distanciada do morro do Capa-Negro



Fonte: Santos (1986).

Figura 4 - Jubiabá. Antônio Balduino e outras crianças descem o morro em clima de alegria e brincadeira.



Fonte: Santos (1986).

Sobre a descrição do espaço onde Antônio Balduino, protagonista do romance, nasce e passa maior parte da sua infância, extraímos a seguinte parte:

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 (AMADO, 2008, p. 18).

A cena descrita pelo narrador de *Jubiabá* é fortemente presente na corrida dos meninos do morro carioca em *Rio, 40 graus*. Todas negras, assim como no romance *Jubiabá*, as crianças do filme *Rio, 40 graus* eram livres e viviam à margem de qualquer tipo de proteção ou amparo social. Suas vidas eram as ruas, a marginalidade, o trabalho infantil e a perseguição por alguns grupos que queriam exterminá-las. Essa caracterização cênica vista em *Rio, 40 graus* também é possível de ser localizada em outro romance de Amado, *Capitães da Areia* (1937), famoso romance da literatura brasileira que aborda a marginalização da infância brasileira e a ideia de grupo/bando para a sobrevivência das crianças.

Em *Capitães da Areia* podemos ler: “Vestidos de farrapos, sujos, semi-esfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas” (AMADO, 2001, p. 21).

A presença da infância marginal em *Rio, 40 graus* relaciona-se diretamente com essas duas obras de Amado, e de modo especial com o romance *Jubiabá*, narrativa em que há descrição dos morros baianos e a constante presença do povo negro com sua cultura e adversidades.

Em outra cena do filme podemos cotejar mais de perto a intersemiose película-romance, o cotidiano do morro carioca e a descrição do morro do Capa-Negro.

Figura 5 – Rio, 40 graus. As crianças do morro se divertem.



Fonte: Santos (1955).

Figura 6 – Rio, 40 graus. Movimentação urbana no morro carioca, a feira.



Fonte: Santos (1955).

Figura 7 – Jubiabá. A partida de Antônio Balduino do Morro do Capa-Negro. Ao fundo as crianças do morro assistem à ida de Baldo.



Fonte: Santos (1986).



No romance de Amado, ao descrever o morro do Capa-Negro, o narrador enfatiza a forte interação das relações sociais existentes na comunidade, a vida difícil, a infância pobre e os serviços que os adultos e os garotos do Capa-Negro prestavam. Como a seguir, na passagem ilustrativa retirada do romance, podemos ler em mais detalhes a descrição do convívio social do morro:

A vida no morro do Capa-Negro era difícil e dura. 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 vendiam arroz-doce, mungunzá, 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 era crias de famílias de dinheiro. Os mais se estendiam pelas ladeiras do morro em brigas, correrias, brincadeiras. Esses eram os mais novinhos. Já sabiam do seu destino desde cedo: cresceriam e iriam para o cais onde ficariam 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 iam ser criados destes homens. Para isto é que existia o morro e os moradores do morro (AMADO, 2008, p. 34-35).

Portanto, não há como não perceber similitudes entre o morro do romance de Amado e o morro do filme de Nelson Pereira. As semelhanças, proximidades, descrições, as escolhas feitas pelo cineasta para sua película de estreia, ligam-se diretamente à narrativa amadiana.

Outro aspecto presente nos romances de Amado, sobretudo nas suas narrativas mais engajadas – que vão da publicação de *Cacau* (1933) à trilogia

Subterrâneos da liberdade (1954) – é a filiação do autor à linha de pensamento de esquerda marxista, fase em que “[...] o romance engajado de Jorge Amado concentraria sua ação principal no retrato da formação de uma consciência social adaptada às novas circunstâncias históricas e mundiais” (BERGAMO, 2008, p. 79). Esse retrato engajado também pode ser notado nos filmes de Santos, assim como o maniqueísmo das personagens amadianas dessa fase; espécie de maniqueísmo expresso na divisão entre pobres e pretos como do grupo do bem, e a imagem dos ricos associada à opressão e à espoliação dos mais pobres. A ideia comunista da sociedade em divisão de classes – pobres e ricos, pretos e brancos – faz-se igualmente presente nos romances de Amado e nos filmes de Nelson.

3. Tradição e misticismo: Xangô e Ogum na literatura e no cinema

Partindo para a análise de outro filme de NPS, a fim de apontarmos o espraiamento da teia semiótica, do trânsito textual com os romances de Jorge Amado, elegemos o filme *O amuleto de Ogum* (1975).

O cineasta identifica esse filme dialogicamente próximo ao livro *Tenda dos Milagres* (1969), obra que mais tarde ele levaria ao cinema. Se analisarmos mais de perto, diante do conjunto romanesco amadiano, com os mitos e crenças populares das religiões de matriz africana recorrentes na obra do baiano, *O amuleto de Ogum* não bebe apenas em *Tenda*, mas em toda poética de Jorge Amado, já que foi um dos grandes propagadores das crenças e religiões oriundas da África e, consequentemente, da formação dos terreiros de candomblé na Bahia.

O universo mito-mágico do candomblé é transposto para as telas nos primeiros filmes de NPS a representar outro grupo marginalizado da sociedade brasileira, os praticantes das religiões afro-brasileiras. A presença manifesta dos

romances amadianos transborda nas imagens desse filme. A narrativa fílmica se inicia bem aos moldes do romance *Tenda dos Milagres*. Um cego, interpretado por Jards Macalé, é encurralado em uma rua por três bandidos, na cidade de Caxias, Rio de Janeiro. Os bandidos o obrigam a contar uma história, e, como forma de apaziguar e livrar-se dos delinquentes, o personagem aceita o pedido e prediz: “Vou contar uma história que aconteceu de verdade e que eu inventei agorinha: O amuleto de Ogum”. Corta para Bahia, iniciando a história do amuleto de Ogum a partir do assassinato de Ambrósio, pai de Gabriel, protagonista da narrativa.

Narrativamente o que nos chama a atenção no filme de NPS é logo o seu início, pois assim como em *Tenda dos Milagres*, em que Fausto Pena – poeta, sociólogo, jornalista – é contratado pelo americano James D. Levenson, pago em dólares, a ser responsável pela compilação e levantamento histórico da vida de Pedro Archanjo, “Encomendou-me apenas a colheita de dados através dos quais pudesse ter melhor ideia da personalidade de Archanjo, sobre quem ia escrever algumas páginas, espécie de prefácio à tradução de suas obras” (AMADO, 2008b, p. 17), esse procedimento narrativo é adotado no filme *O amuleto de Ogum*, pois o início da narrativa se dá a partir do cego contador de histórias.

Figura 8 – O amuleto de Ogum. Momento em que o cego, interpretado pelo ator Jards Macalé, dá início à narrativa sobre a história do amuleto.



Fonte: Santos (1975).

Salem (1996) comenta sobre o processo de produção do filme e a leitura que NPS fez do romance de Amado. A jornalista relata:

Pouco depois da publicação (em 1969) de *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, o jornalista Novais Teixeira havia chamado a atenção de Nelson para o novo livro do escritor baiano. NPS rapidamente tratou de lê-lo. E gostou. Uma ideia no ar. Porém ele já tinha um argumento em vista e apalavrado: *O amuleto da morte*, de Chico Santos (SALEM, 1996, p. 299-300).

Embora, como dito por Salem, o argumento de *O amuleto de Ogum* já estivesse escrito, anterior à publicação de Amado, o romance do baiano não deixou de exercer influência e fornecer fios condutores à narrativa de NPS. Sobre esse aspecto em comparação aos filmes anteriores do cineasta e às relações travadas com os romances de Jorge Amado e seus impactos e assimilações, Darlene Sadlier (2012, p. 85) aponta as seguintes distinções e heterotopias:

Outra diferença importante entre *O amuleto de Ogum* e os primeiros dois filmes de Nelson Pereira pode ser percebida na forma pela qual o último filme integra a religião no panorama geral da sociedade contemporânea. Não há referências ao candomblé, à macumba ou à umbanda em Rio, 40 graus ou Rio Zona Norte, ainda que ambos os filmes busquem uma aproximação supostamente realista da vida na

favela, onde tais religiões são praticadas em ampla escala. A ênfase na religião em *O amuleto de Ogum* pode ser parcialmente compreendida pelo forte impacto provocado pelo romance *Tenda dos Milagres* (1972), de Jorge Amado, sobre a cultura e a religião afro-brasileiras, em Nelson Pereira, enquanto ele produzia o filme, e por tê-lo levado a perceber a significação da religião para os pobres.

O caráter místico e a importância da religião às comunidades pobres e carentes são reforçados no filme de NPS, assim como no romance *Tenda dos Milagres*. O personagem do filme, Gabriel, é levado por sua mãe a um terreiro de umbanda para obter proteção, ter o seu corpo fechado e usar o amuleto de Ogum como escudo. Pedro Archanjo, protagonista da narrativa de Amado, também é protegido pelos orixás e entidades superiores do candomblé. As semelhanças não param por aí. No campo semântico, o sincretismo religioso está presente nas duas narrativas a partir do nome dos protagonistas. Em *O amuleto de Ogum* temos Gabriel, nome cristão, representado pelo Archanjo São Gabriel; e Pedro Archanjo Ojuobá, Pedro que também remete ao cristianismo na imagem de São Pedro; Archanjo, anjos superiores; e Ojuobá, que quer dizer “olhos de Xangô”. Portanto, ambos os personagens sofrem o batismo da religião cristã e das tradições de matriz africana, licenciosidade religiosa típica do povo brasileiro, envolvida nesse misticismo sincrético entre o terreiro de Candomblé e a Igreja Cristã, os sincretismos cultural e religioso expressos no filme e no romance. Instala-se, portanto, em ambas as narrativas, o discurso da “ética intercultural” (OLIVIERI-GODET, 2014).

Figura 9 – O amuleto de Ogum. Gabriel, interpretado pelo ator Ney Sant’Ana, sendo consagrado a Ogum em ritual da umbanda.



Fonte: Santos (1975).

Figura 10 – O amuleto de Ogum. Gabriel com o amuleto de Ogum pendurado. Objeto que, segundo a tradição, lhe garantirá proteção e manterá seu corpo fechado aos inimigos e adversidades da vida.



Fonte: Santos (1975).

Figura 11 – Tenda dos Milagres. Pedro Archanjo, interpretado pelo ator Juarez Paraíso, participa do ritual do Candomblé na tenda dos milagres. Culto em homenagem à formatura de Tadeu Canhoto, sobrinho de Archanjo.



Fonte: Santos (1977).

A cena é descrita no romance da seguinte maneira:

Ergue-se Majé Bassã e todos se põem de pé. Para reverenciá-la espalmam as mãos na altura do peito. Filha dileta de Iemanjá, dona das águas, em sua honra todos repetem a saudação destinada à mãe dos encantados. *Odoiá lá oyon oruba!* Salve mãe dos seios úmidos! Arrumando as saias, sorrindo, devagar atravessa a sala, entre aclamações: *odoiá odoiá lá!* [...] Velha sem idade, doce e temível mãe Majé Bassã, tão precisa no domínio do passo elegante e difícil, tão rápida e leve, tão moça na dança, iaô recente. Uma dança do começo do mundo: o medo, o desconhecido, o perigo, o combate, o triunfo, a intimidade dos deuses. Uma dança de encatamento e coragem, o homem contra ignotas forças, em luta e vitória. Assim dançou mãe Majé Bassã para Tadeu na Tenda dos Milagres. Avó torta dançando para o neto, doutor formado em engenharia (AMADO, 2008b, p. 177-178).

Em diversas passagens do romance *Tenda dos Milagres* encontramos rituais das religiões africanas representados na narrativa. As cenas acima apresentadas em *O amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres* (filmes) estão, pois, fartamente descritas na literatura amadiana. O romance *Tenda dos Milagres* é conhecido na

tradição da literatura brasileira por ser um libelo da miscigenação das raças, culturas e religiões no Brasil, romance cujo enredo defende a miscigenação como solução para o racismo. NPS, leitor de Amado, apropria-se dos rituais descritos pelo romancista e os transporta ao cinema, movimento realizado muito antes mesmo de o cineasta adaptar os romances de JA. Isso demonstra a afinidade, o impacto e os ecos do Jorge Amado romancista na cinematografia de Nelson Pereira.

Sobre a proposição levantada no início desse ensaio, suscitou-se a pergunta se Nelson Pereira dos Santos, enquanto adaptador, seria também um intérprete da obra de Jorge Amado.

Acreditamos que o processo da recriação artística requer dos seus intérpretes um profundo, arguto e delicado olhar sobre a obra que se deseja transpor a outro sistema semiótico, diferente da sua matriz primeira. Nesse sentido, Genette explica que:

Para transformar um texto, pode ser suficiente um gesto simples e mecânico (em último caso, extrair dele simplesmente algumas páginas: é uma transformação redutora); para imitá-lo é preciso necessariamente adquirir sobre um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheu imitar [...] (GENETTE, 2006, p. 14).

Ao realizarmos o cotejamento entre os filmes de NPS e as obras de Jorge Amado, percebemos que esse gesto ultrapassa um simples ato mecânico ou uma mera imitação. Existe uma lógica mais profunda e adensada de camadas amadianas, que transbordam dos romances e influenciam o cineasta nas suas montagens fílmicas. Fluxo que, como dito, antecede as próprias adaptações dos romances de Jorge. Podemos, então, falar de um *revisionismo palimpséstico* realizado por Nelson Pereira em torno da influência literária de Jorge Amado.



Hutcheon (2013, p. 56) defende a ideia de que “Palimpsestos lutam pela mudança permanente”. A obra ao ser adaptada não só empreende uma luta pela existência, como possibilita uma nova leitura e análise a partir do novo suporte para o qual foi transferida. No caso presente, a análise dos filmes de NPS à luz dos romances amadianos abre janelas e possibilidade de leituras que vazam, dialogam e intercambiam-se entre literatura e cinema, romancista e cineasta.

Desse modo, nenhuma cultura, assim como nenhuma obra, permanece em seu estado puro. Eis o princípio da sobrevivência das obras artísticas ao longo dos anos. Fundamentadas nos movimentos de trocas, assimilações, negações e aproximações, de vestígios que persistem e são captados à medida que são gerados. Esses movimentos são o que permitiu Nelson Pereira dos Santos realizar recriações e transposições das páginas às telas. Vive o romance, vive a película, incessantemente nesse ininterrupto diálogo interartes. E ao dialogar diretamente com as obras do romancista baiano, em se tratando da cinematografia brasileira, Nelson Pereira, indubitavelmente, é um dos maiores intérpretes no cinema da obra de Jorge Amado e do popular nacional brasileiro.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Record, 2001.

AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. Companhia das Letras, 2008b.

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

FONSECA, Rodrigo. *Meu compadre cinema – sonhos, saudades e sucesso de Nelson Pereira dos Santos*. Brasília: M. FARANI Editora, 2005.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2006.

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

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

SADLER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Trad. Cid Vasconcelos. Campinas, SP: Papirus, 2012.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Filmografia:

Tenda Dos Milagres. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Ney Sant'Anna. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Jorge Amado. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Raimundo Higino, Severino Dadá. Trilha Sonora: Gilberto Gil. Rio de Janeiro, 1977. Regina Filmes. 132 min, col., DVD. Digital Versatil Disc.

Rio, 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Mario Barros. Roteiro: Arnaldo de Farias, Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva. Rio de Janeiro: 1955. 1 filme (100 min), p&b.

O amuleto de Ogum. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes e Embrafilme Fotografia: Hélio Silva, José Cavalcanti, Nelson Pereira dos Santos. Montagem: Severino Dada e Paulo Pessoa. Rio de Janeiro, 1975.



Jubiabá. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos.
Regina Filmes (1986)

Recebido em 30/10/2023

Aceito em 18/12/2023

O potencial da obra literária de Jorge Amado: Cenários, tempos, personagens e enredos

The potential of Jorge Amado's literary work: Scenarios, times, characters and plots

Celeste Maria Pacheco de Andrade¹
Ana Claudia Pacheco de Andrade²

RESUMO: O presente artigo analisa o potencial da obra literária de Jorge Amado reconhecendo-a como acervo e fonte para a pesquisa histórica, ao enfatizar dois temas: luta entre explorados e exploradores e relações etnicorraciais. Na interface entre a Literatura e a História, reconhece a atualidade e o alcance da obra para além da sua narrativa.

ABSTRACT: This article analyses the potential of Jorge Amado's literary work, recognizing it as a collection and source for historical research, by emphasizing two themes: the struggle between exploited and exploiters and ethnic-racial relations. At the interface between Literature and History, it acknowledges the timeliness and scope of the work beyond its narrative.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Amado; Interface Literatura e História; Relações etnicorraciais.

KEYWORDS: Jorge Amado; Literature and history interface; Ethnic-racial relations.

1. Um romancista contando histórias

¹ Possui graduação em Licenciatura e Bacharelado em História, Universidade Federal da Bahia (1984), Mestrado em Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia (1992), Doutorado em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1999), Especialização em Educação Brasileira, Universidade Federal da Bahia (1999), Bacharelado em Direito, Universidade Católica do Salvador (2017) e Pós-doutorado em História, Universidade Federal da Bahia (2022). Professora Titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

² Mestre em Letras: Literatura e Diversidade Cultural (UEFS). Docente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural (UNEB). E-mail: acandrade@uneb.br.



Pode-se inventar todas as teorias que se queira, e inventam-se muitas, o anti-romance, o romance-novo, e não mais o quê, que a escrita é o que conta e que o conteúdo não tem nenhuma importância... mas no fundo o romance é uma história contada. E, quanto mais bem contada, melhor será o romance, seja qual for a história. Jorge Amado (1990)

A citação em epígrafe ilustra o foco deste artigo: o reconhecimento da obra literária do escritor Jorge Amado como potencial para ilustrar determinadas representações sobre a cultura brasileira, a partir da interface da Literatura com a História.

Essa obra literária, como objeto de estudos em livros, ensaios, dissertações e teses, separatas, artigos, entrevistas, entre outros, pode ser conhecida e reconhecida, não apenas por efetivos leitores. Essa diversidade textual é que lhe dá existência histórica e social no contexto mundial, o que faz da Literatura um processo vivo de produção, circulação e divulgação.

Para além desses mecanismos de socialização, a crítica é um importante dispositivo de manutenção da vitalidade e dinâmica dessa obra, para que ganhe espaço e existência concreta. Mesmo que não seja visto como canônico da literatura brasileira, Jorge Amado tem servido de base para estudos e pesquisas em diferentes áreas do conhecimento, a exemplo das ciências da cultura, incluindo história, antropologia e psicologia. Na apreciação de Danielle Forget, “com talentos de um verdadeiro pintor, Amado construiu cenas da vida cotidiana que ele conseguiu ressaltar como autênticas”. (FORGET, 2000, p. 12).

Ao possibilitar relevantes diálogos com as suas narrativas, Amado traz à tona épocas que, mesmo diferentes, tornam as obras sempre atuais. Apesar de não se

saber muito sobre o escritor como pessoa, pode-se reconhecer-lhe a personalidade, através de suas informações.

Brasileiro do interior da Bahia construiu sua carreira entre a Bahia e o Rio de Janeiro, tendo importante ação política o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Na primeira fase de sua produção literária, de *O país do carnaval* (1931) a *Subterrâneos da liberdade* (1954), está presente o debate político-ideológico dos anos trinta e quarenta. De acordo com Eduardo de Assis Duarte:

Os romances desta fase exemplificam o embricamento cada vez maior entre projeto literário e projeto político e resultam do clima de excitação revolucionária existente em diversos países a partir do ascenso comunista de 1917. (DUARTE, 1996, p, 18)

Na sua construção discursiva, ele anunciava que escrevia para divertir e não para ser analisado, criticado ou estudado. Tanto assim que, perguntado sobre o papel da crítica, ele simplesmente respondeu:

Você escreve e está sujeito à crítica. Deve reconhecê-la e aceitá-la, o que não quer dizer que você esteja de acordo com ela. Você pode discordar do que a crítica diz, mas deve compreender que os críticos têm o direito de fazer as colocações que bem entenderem. [...] Em resumo, eu aceito a crítica no sentido de que ela se faça, ela se exerça. (AMADO, 1997, p. 51).

Essa figura polêmica, criticada e elogiada, faz a mais completa compilação sobre a memória da “Bahia”, tratando-a como ficção a partir do recorte de um mapa imaginário feito por ele mesmo, como um dos seus mais fiéis divulgadores, como afirma em discurso, na Academia Brasileira de Letras, em 1961:



[...] em verdade jamais me afastara da Bahia pois a conduzia mundo afora, fosse no coração amante de meu chão de nascimento, fosse nas páginas dos livros que no correr do tempo fui escrevendo e publicando, neles recriando a vida baiana, nos cenários das matas de cacau, dos atalhos do sertão de beatos e cangaceiros e nas ruas, becos e ladeiras de Salvador. (AMADO, 1993, p. 31).

Na interação com a diversidade de parcerias, ao dialogar com História, o romancista se apropria de conceitos das ciências sociais e humanas para dar maior plausibilidade à sua imaginação. Nesse sentido, faz inegáveis percursos mentais na História, pela possibilidade de produzir diferentes versões, que abrem espaços para outras “verdades”, para outras “histórias”. Conforme Wolfgang Iser:

[...] há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. (ISER, 2002, 958).

Nesse raciocínio pode-se afirmar a interface entre História e Literatura como relevante diálogo entre duas áreas do conhecimento, cujas pesquisas abrem horizontes em termos de temáticas e fontes documentais. A esse respeito, é possível comungar com a seguinte avaliação de Sandra Jatahy Pesavento:

Com o advento da História Cultural, novos parceiros surgem, em função das questões formuladas, das temáticas e objetos novos, das também renovadas fontes com as quais o historiador passa a trabalhar. Mas agora pode-se mesmo falar de um novo enfoque, que joga a História nas fronteiras do conhecimento. (PESAVENTO, 2005, p. 107).

A historiadora alerta para o encontro da História com diferentes parceiros, entre eles a Literatura cujo “diálogo a ser mantido não estabelece hierarquias ou territórios de propriedade de um campo específico”, e cujo “historiador permanece historiador neste diálogo, pois, a História é o lugar de onde se faz a pergunta”. (PESAVENTO, p. 109).

Essa aproximação das áreas se evidencia pelo estilo em narrativa que, por sua vez, se alimenta do contexto de cada época e dos valores vivenciados pelo autor. Com relação ao contexto, aspecto tão caro aos historiadores, entram em cena outros conceitos históricos, como sujeitos (autores ou não de ações), temporalidades e fatos. De forma específica é possível compreender elementos simbólicos como importantes produções para a investigação histórica.

A abordagem adotada fundamenta-se nas conexões entre história e cultura, seguindo a Nova História Cultural, uma das correntes historiográficas mais difundidas na atualidade, considerando questões teórico-metodológicas e o movimento vinculado à historiografia francesa.

Reafirma-se a intenção de empreender o estudo do *corpus* deste trabalho, a partir do paradigma de história baseado em referenciais sociais e culturais. Para Peter Burke, esse paradigma está associado a uma postura interdisciplinar para os historiadores “aprenderem a colaborar com antropólogos sociais, economistas, críticos literários, psicólogos, sociólogos, etc.” (BURKE, 1992, p. 16). Essa dilatação do campo do documento, além da credibilidade, constitui uma das grandes realizações da História Nova, neste texto adotando a interface História e Literatura, na perspectiva da Nova História Cultural.

Identifica-se, em alguns romances do escritor Jorge Amado, o potencial para o estudo de representações, a partir de dois temas: a luta entre explorados e exploradores e relações etnicorraciais. No primeiro caso, estão os romances: *Cacau*



(1933), *Terras do sem fim* (1942), *São Jorge dos Ilhéus* (1944), *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior* (1958) e *Tocaia grande – a face oculta* (1984), no reconhecimento da figura emblemática do coronel personificando os proprietários de terras. No segundo caso, os romances: *Jubiabá* (1935), *Os pastores da noite* (1964), *Tenda dos milagres* (1969) e *A descoberta da América pelos turcos* (1991), em cujas narrativas o escritor sustenta a sua tese da miscigenação como aspecto significativo da cultura brasileira.

Nas considerações finais, defende-se que a obra literária do escritor Jorge Amado possui potencial para a pesquisa na área dos estudos culturais, tendo como metodologia a identificação de alguns temas relacionados com questões da sociedade brasileira.

2. A luta entre explorados e exploradores

A obra amadiana é um romance-reportagem de conteúdo nitidamente político, que, além de tematizar a exploração dos trabalhadores das fazendas, que viviam em situação próxima à de escravos, pode ser percebida como crítica social e autobiográfica. O espaço onde se dá a maior parte da trama é a região cacauzeira do Pirangi, no sul da Bahia, onde o escritor nasceu e testemunhou muitas das histórias para as quais ele aproxima a trajetória de alguns dos seus personagens.

A luta entre explorados e exploradores, mais precisamente a saga do cacau, está presente nos romances: *Cacau* (1933); *Terras do sem fim* (1942); *São Jorge dos Ilhéus* (1944); *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior* (1958); e *Tocaia grande – a face oculta* (1984). São narrativas em que a figura emblemática do coronel personifica os proprietários de terras em suas relações de poder.

Em *Cacau*, a narrativa gira em torno da história de José Cordeiro, trabalhador da fazenda Fraternidade, pertencente ao coronel Manuel Misael de Sousa Teles. Esse personagem migrou de São Cristóvão, Sergipe, para Ilhéus, onde recebeu o cognome de Sergipano. A situação a que era submetido o personagem José Cordeiro pode ser identificada nas condições em que ele vivia: um casebre de palha, de cômodo único que partilhava com outros três trabalhadores. Trabalhavam na derrubada de árvores para o plantio de cacauais, o que incluía plantação, colheita, limpeza dos caroços para a secagem e ensacamento para exportação.

Segundo Maria de Lourdes Netto Simões, “pela ótica do poder, o contador de histórias relata a origem e o crescimento da civilização do cacau, o desenvolvimento de Ilhéus, o nascimento de Tabocas, depois Itabuna” (SIMÕES, 2012, p. 105). A narrativa evidencia um flagrante da exploração dos trabalhadores, pelos patrões, nas fazendas de cacau, nas próprias condições de vida: “Como era grande a casa do coronel [...] E olharam as suas casas, as casas onde dormiam. Estendiam-se pela estrada. Umas vinte casas de barro, cobertas de palha, alagadas pela chuva. – Que diferença” (AMADO, 1983, p. 12).

Em *Terras do sem fim* (1943), romance de características épicas, e que tem como cenário a região cacaueira da Bahia, abrange as cidades de Ilhéus e Itabuna. Entre os personagens principais, coronel Sinhô Badaró é o responsável pela tentativa de assassinato do pequeno fazendeiro Firmo, na disputa pelas terras devolutas de Sequeiro Grande, o alvo da ambição dos que buscavam conquistar o solo ainda improdutivo. Também motivava a migração de muitos aventureiros para a região. Participou desse crime, o coronel Horácio da Silveira, um rico latifundiário, interessado na mesma área de terra e, portanto, opositor de Sinhô Badaró.



Na avaliação de Jorge Amado, esse romance de 1943 “é ao mesmo tempo um romance rural e urbano. Na verdade, a cidade está lá como se fosse um prolongamento do campo, das terras. O que importa no livro é a luta pela posse da terra” (RAILLARD, 1990, p. 181), porque “o que os Badarós desejavam era se apossar da mata para eles só, prejudicando assim, não só os legítimos proprietários como também o progresso da zona, a subdivisão da propriedade [...]” (RAILLARD, p. 190).

Nesse cenário de espoliações, há crimes, traições e conflitos amorosos, que denunciam, de forma contundente, a ambição dos coronéis, escancara o patriarcalismo, o clientelismo, a violência, o domínio dos mais ricos contra os menos favorecidos, expondo a face da injustiça social. A própria prática do “caxixe” exemplifica a injustiça social, quando advogados redigiam documentos falsos assegurando aos coronéis a posse de terras de pequenos lavradores. Ao resistirem, geralmente os lavradores eram mortos pelos jagunços.

Embora se valendo de um estilo lírico e vivendo a liberdade de vender os próprios livros, o escritor expõe uma realidade bruta. Cabe salientar que Amado foi preso por três meses e teve alguns títulos censurados e tendo sido, pela ação do Estado Novo (1937-1945) ao qual era oponente por seu envolvimento com o Partido Comunista Brasileiro. Segundo Eduardo de Assis Duarte, nesse romance, Jorge Amado “[...] conseguiu trazer para a literatura todo o ciclo histórico da primitiva disputa fundiária. E, como poucos, soube fazer da memória coletiva obra de arte” (DUARTE, p. 152).

A disputa de terras continua no romance *São Jorge dos Ilhéus* (1944). Os coronéis, personificados em Horácio da Silveira Frederico Pinto e Sinhô Badaró,

patrocinaram lutas sangrentas. Consequentemente advogados, trabalhadores urbanos, operários e comerciantes tornaram-se ricos e poderosos.

Como desdobramento da cultura cacaueira, houve uma fase de produção industrial e financeira que ensejou bons negócios: mercado internacional e riqueza para exportadores; desbravamento de terras; internacionalização do produto de ouro, o cacau, transformação da antiga localidade de São Jorge dos Ilhéus em cidade do dinheiro, dos cabarés, dos bons negócios, apesar dos acordos escusos.

Entre os coronéis que enriqueceram com a economia cacaueira, a narrativa destaca Carlos Zude, proprietário da empresa Zude, Irmãos & Cia, por associar-se aos exportadores americanos Karbanks e Schwarz, ao alemão Rauschnings e a brasileiros. Ambicionavam a elevação artificial do preço do cacau no mercado e o financiamento de crédito para plantadores, a partir da expansão das suas lavouras. Essa riqueza, além de trazer prosperidade e luxo, desencadeou endividamentos, execuções de cobrança, ruínas e suicídios. Em entrevista a Alice Raillard, Jorge Amado afirma:

Terras do Sem Fim e São Jorge dos Ilhéus têm praticamente uma unidade temática: é uma história única que se desenvolve sob dois ângulos, dois pontos de vista, dois tempos. Um tempo que é anterior ao craque da Bolsa de Nova York, em 1929, e outro posterior, depois da Revolução de 1930. (RAILLARD, p. 157).

São Jorge dos Ilhéus dá continuidade à saga de Terras do sem fim, porque:

[...] o empenho do romance está em narrar o processo que leva ao 'feudalismo' dos coronéis ao capitalismo dos exportadores, culminando com a crise que gera o desemprego e permite a agitação comunista entre os 'alugados'. (DUARTE, p. 154-155).



Ainda nessas terras é produzido o romance *Gabriela Cravo e Canela: crônica de uma cidade do interior* (1958) cuja história acontece em 1925, associando cacau a progresso. Nesse sentido, fugindo das mazelas da seca e das adversidades do sertão, a leva de retirantes esfomeados e sujos dirige-se a Ilhéus, na perspectiva de encontrar a terra prometida, bem como ilustra a narrativa:

Os bandos de imigrantes desciam do sertão, a seca nos seus calcanhares, abondavam a terra árida onde o gado morria e as plantações não vingavam, tomavam as picadas em direção ao sul. Muitos ficavam pelo caminho, não suportavam a travessia de horrores, outros morriam ao entrar nas regiões das chuvas, onde o tifo, o impaludismo, a bexiga os esperavam. Chegavam dizimados, restos de famílias, quase mortos de cansaço, mas os corações pulsavam desesperança naquele dia derradeiro de marcha. Um pouco mais de esforço e teriam atingido a cidade rica e fácil. As terras do cacau onde dinheiro era lixo nas ruas. (AMADO, 1983, p. 84).

Os personagens expulsos do sertão pela própria natureza vão vivenciar outra fase, de florescimento no sul da Bahia. Mesmo com a abundância da natureza e a riqueza advinda da exploração econômica o movimento promove a integração ao homem ao meio. Para Ívia Alves, *Gabriela Cravo e Canela* possibilita a percepção de dois momentos políticos da história brasileira:

[...] aquele que está encenado no romance, localizado na cidade de Ilhéus, em 1925, às vésperas do tenentismo e dos anos 30, com Getúlio Vargas, e o momento da publicação do livro, em 1958, com a investida modernizadora de governos democráticos, mas às vésperas da ditadura militar. (ALVES, 2004, p. 11).

De modo geral, em termos de qualidade narrativa, a crítica reconhece que esse romance é um divisor de águas, fato que pode ser constatado pelo ingresso de Jorge Amado na Academia Brasileira de Letras, em 1961. Dois enfoques nítidos podem ser ressaltados: a história de Gabriela, personagem que dá título ao romance, e a descrição de uma realidade de características rurais transitando para centro urbano desenvolvido. Revela contradições, a exemplo de tropas de burros convivendo com caminhões, caixeiros viajantes com engenheiros, entre outros traços. O subtítulo “crônica de uma cidade do interior” sugere uma fase de progresso, assim expresso:

A cidade ia perdendo, a cada dia, aquele ar de acampamento guerreiro que a caracteriza no tempo da conquista da terra: fazendeiros montados à cavalo, de revólver à cinta, amedrontadores jagunços de repetição em punho atravessando as ruas sem calçamento, ora de lama permanente, ora de permanente poeira, tiros enchendo de sustos as noites intranquilas, mascates exibindo suas malas nas calçadas. (AMADO, 1983, p. 13).

Dando continuidade às narrativas de terras envolvendo violência, o romance *Tocaia grande – a face oculta* (1984) traduz a formação de um arraial no Nordeste do século XX, que se movimenta com a presença de comerciantes, prostitutas, tropeiros e ex-escravos. Não é à toa que o nome tocaia se refere à ação marcada por emboscadas ou tocaias.

Ajustados ao sistema coronelista para resistir à pressão da igreja e do poder econômico-político alguns personagens contribuem para o crescimento do povoado, a exemplo da cafetina Jacinta Coroca, do negro Castor Abduim ou Tição Aceso e do comerciante libanês Fadul Abdala. Maria de Lourdes Netto Simões



esclarece que, em *Tocaia Grande*, “[...] Jorge Amado relê a saga do cacau, não mais na perspectiva do poder do coronel, mas, então, da ótica do menos favorecido, ou seja, do trabalhador rural, da prostituta, do negro, do árabe (sírio e libanês) comerciante” (SIMÕES, p. 107).

O jagunço Natário da Fonseca, um caboclo de feições duras, estava de tocaia contra o oponente do seu patrão, o coronel Boaventura, visando receber, por pagamento do ato criminoso, alguns alqueires, onde mais tarde passaria a plantar cacau. Estava em jogo, portanto, a disputa pela posse de terras devolutas do sertão.

Além dos romances amadianos que exploram a questão das lutas na região do cacau, é possível, também, avaliar o potencial de outros dos seus romances para o estudo de representações etnicorraciais.

3. Relações étnico-raciais

De forma diferenciada, no que se refere à narrativa, as questões etnicorraciais ocupam o centro da história nos romances: *Jubiabá* (1935); *Os pastores da noite* (1964); *Tenda dos milagres* (1969); e, *A descoberta da América pelos turcos* (1991), embora cada história sustente a miscigenação como aspecto significativo da cultura brasileira.

Em *Jubiabá*, a narrativa gira em torno da trajetória do protagonista Antônio Balduíno, Baldo, menino pobre do morro do Capa-Negro, na Cidade do Salvador. Quando criança perambula pelas ruas cometendo pequenos delitos. Agregado da casa de um Comendador, tornou-se boxeador, artista de circo, trabalhador nas plantações de fumo e estivador, atividade que lhe conduziu ao comando de uma

greve, no porto. Apesar de não ser o mote do enredo, entre as suas facetas, Baldo exhibe, a de “mulherengo” e, por ironia do destino, se apaixonou por Lindinalva, a filha do Comendador.

Dessa forma, observando e tomando para si as dificuldades vivenciadas pelas classes populares em sua condição de subjugação a ricos e poderosos, Jorge Amado deixa transparecer a sua ideologia política. Analisando a trajetória de Antônio Balduíno, afirma Eduardo de Assis Duarte:

As idas e vindas do personagem, a combinação de circularidade com linearidade ascensional revelam a trajetória espiral da narrativa, como se esta funcionasse como ampliação da mola propulsora da cena inicial, a impelir reiteradamente o personagem rumo à formação da consciência revolucionária. (DUARTE, p. 85).

Apesar de o título referir-se ao Pai-de-santo protetor de Antônio Balduíno, e não sendo o personagem que centraliza a trama, Jubiabá narra trajetória de Baldo. Além disso, focalizando questões raciais que se desenvolveriam no seu romance tese, *Tenda dos Milagres*, em 1969. Conforme Heloísa Borges Marques,

O romance *Jubiabá* revela um paralelismo temático, na abordagem simultânea do aspecto místico-religioso do candomblé, representado pela figura de Jubiabá e sua vivência de sacerdote do povo, bem como pela problemática do proletariado que se organizava como classe trabalhadora, em contraposição a um sistema econômico estratificador e elitista. O narrador aparentemente não hierarquiza as duas temáticas. (MARQUES, 2004, p. 27).

Nessa avaliação, o “místico-religioso” e “a problemática do operariado” assumem a mesma relevância no encaminhamento narrativo-discursivo, porque o



saber de Jubiabá não basta para o estabelecimento da greve. Recorrendo a Jorge Amado:

[...] Jubiabá, que tanto do ponto de vista da concepção e da narração do romance quanto de uma conceitualização ideológica da história representa [...] um passo muito grande para a frente, em relação aos romances que o precederam.

[...] O problema da raça é colocado de uma forma muito violenta, a tal ponto que, no fim do livro, Balduino compreende que o problema de raça é antes de mais nada um problema de classe. (RAILLARD, p. 101).

É o próprio escritor quem reconhece o significado do romance Jubiabá para a sua carreira literária, vida pessoal e política, comparando-o aos romances anteriores, *Cacau* (1933) e *Suor* (1934).

Para Eduardo de Assis Duarte, “a questão da negritude aflora toda vez que se pensa o papel do narrador, já que não se trata simplesmente de falar do proletário, mas do proletário negro” (DUARTE, p. 107). Acrescenta o referido crítico: “É, pois, no contexto de uma apropriação marxista da negritude que Jorge Amado faz de Antônio Balduino o primeiro herói negro da literatura brasileira” (DUARTE, p. 108), e estabelece, ainda, uma comparação com outros protagonistas negros, ao afirmar que, “em sua constituição romanesca, o personagem amadiano ultrapassa a todos esses, destacando-se frente à sua raça e à sua classe, no momento em que se inaugura uma etapa nova das lutas sociais no Brasil” (DUARTE, p. 108).

No romance *Os Pastores da Noite*, formado por três episódios independentes, Jorge Amado preserva uma relação profunda, entre os episódios e os personagens. O primeiro episódio se desenvolve com a notícia do casamento do cabo Martim, mestre do jogo de cartas marcadas, com Marialva, e essa notícia estendeu-se até o

estado de Sergipe. Descrito como malandro, o Cabo Martim conseguiu provocar, um rebuliço na cidade da Bahia, além do ciúme da cafetina Tibéria, despertou o interesse de outros homens, a exemplo de Curió, que se apaixona pela mulher do seu melhor amigo.

O segundo episódio centra-se narra a questão racial ao focalizar a história de Felício, um menino de olhos azuis, filho de Benedita, a alagoana, e do negro Massu. Antes de completar um ano de vida, foi marcada uma cerimônia religiosa de batismo, numa igreja católica do Pelourinho, com ritos católicos e do candomblé. Durante a cerimônia, o padre, que era padrinho da criança, recebe uma divindade, o orixá Ogum, que se manifesta em pleno ato religioso, resultando no espanto de alguns católicos. Intencionalmente, há inclusão do chamado sincretismo religioso.

Nesse segundo episódio, o escritor evidencia, através da mestiçagem, o candomblé como religião e uma das expressões de liberdade. É oportuna, então, a apreciação subsequente de Edvaldo A. Bergamo:

Procurando presentificar os valores e os ideais da luta internacional dos trabalhadores e oprimidos de toda ordem, o romance engajado de Jorge Amado cede a voz e a vez ao marginalizado, o que levou o escritor baiano a integrar à utopia política de esquerda do período, cuja proposta é a condenação dos malefícios do capitalismo e a viabilização de um projeto de uma sociedade renovada. (BERGAMO 2012, p. 252).

O terceiro episódio narra a invasão do Morro do Mata Gato e a decisão do dono do terreno de expulsar as pessoas à força utilizando um mandado. Mesmo tendo a desapropriação negociada e a medida agradado a todos os moradores, houve um jogo de interesses inescrupulosos beneficiando políticos.



Conjuntamente, os três episódios que compõem o livro representam o universo da cidade de Salvador e do Recôncavo, onde situações de harmonia e de conflito fazem parte do cotidiano e entrelaçam solidariedade, religião e miscigenação ao convívio da amizade e das relações amorosas. Com base nesses aspectos, é pertinente citar Itazil Benício dos Santos:

Sendo, por índole, contrário a toda forma de cerceamento da liberdade individual ou de grupo, do direito de pensar e agir livremente, consciente, por outro lado, da necessidade de preservar a cultura negra de nossas raízes, Jorge lutou pela liberdade religiosa no Brasil, do culto afro-brasileiro, portanto. (SANTOS, 1993, p. 82).

O título *Tenda dos Milagres* faz referência a um espaço localizado na Ladeira do Tabuão, em Salvador, uma modesta tipografia onde Lídio Corró, amigo de Pedro Archanjo, pinta quadros de milagres de santos. Como intelectual orgânico e autodidata, defensor da miscigenação, autor de livros sobre a herança cultural africana, Pedro Archanjo abala a hegemonia da elite racista.

Com esse romance de 1969, trinta e quatro anos depois da publicação de *Jubiabá*, o escritor retoma a questão racial, proclamando assim:

Tenda dos Milagres é Jubiabá revisitado, mas a conotação é diferente. Trata da questão da formação da nacionalidade brasileira, da luta contra os preconceitos, principalmente o racial, contra a pseudociência, a pseudo-erudição 'europeizante', contra as teorias daquele francês que foi embaixador no Brasil. (RAILLARD, p. 214).

Retrospectivamente, a narrativa se desenvolve em dois tempos: o tempo do discurso, que é o da publicação da obra (1969) e o tempo da história, entre 1868-1943, que comporta a trajetória de vida do mulato Pedro Archanjo,

precisamente de 18 de dezembro de 1868, “na Cidade do Salvador, Estado da Bahia” (AMADO, 1983, p. 185) a 1943, data da sua morte “aos setenta e cinco anos de idade” (AMADO, p. 187). Segundo Heloisa Borges Marques,

Em Jubiabá e Tenda dos Milagres as problematizações de Jorge Amado se traduzem na elaboração de um discurso metaficcional historiográfico. Esses discursos revolvem os arquivos da memória do país, para dar poder de voz e de luta aos negros e mestiços, figuras excluídas do panteão nacional. O escritor desenha para eles uma moldura contextual heroica, a partir da periferia social, destacando a contribuição consistente e salutar da cultura negra, na mistura, e registrando sua legitimidade, pela via da ficção. (MARQUES, p. 37).

Considerando o tema raça inserido em Jubiabá, o escritor alça à categoria de herói, em Tenda dos Milagres, o personagem mestiço, Pedro Archanjo, que lhe serve para defender a tese da mestiçagem. Para compor, então, a seleção do tema étnico-racial neste artigo, cita-se José Saramago que tece a seguinte opinião sobre a novela de 1994:

Prodígio da arte de narrar, *A descoberta da América pelos turcos*³, não obstante a sua brevidade quase esquemática e a sua aparente singeleza, merece ocupar um lugar ao lado dos grandes murais romanescos, como Jubiabá, Tenda dos Milagres ou Terras do Sem fim. Diz-se que pelo dedo se conhece o gigante. Aí está, pois, o dedo do gigante, o dedo de Jorge Amado. (SARAMAGO, 2008, p. 114).

E como o título sugere, *A Descoberta da América pelos Turcos* (1994)⁴ traz à imaginação do escritor esses especiais protagonistas: um sírio, Jamil Bichara e um

³ A primeira edição data de 1992, em língua francesa.

⁴ O escritor assim intitula o romance: *A descoberta da América pelos turcos* ou *De como o árabe Jamil Bichara, desbravador de florestas, de visita à cidade de Itabuna para dar abasto ao corpo, ali lhe ofereceram fortuna e casamento ou ainda Os esposais de Adma*.



libanês, Raduan Murad. Ambos desembarcaram na Bahia, precisamente no litoral sul, atraídos pelo eldorado do cacau. Jamil, com perfil de trabalhador, abre um empório em Itaguassu vislumbrando “fazer a América”, enquanto Raduan, descrito como boêmio, se instala em Itabuna. Com esses elementos é revisitada tanto a formação da cultura cacaueira quanto a formação do povo brasileiro, com destaque para o mestiço.

Com a presença de turcos no processo de desbravamento da região sul da Bahia o autor retoma o tema mestiçagem, afirmando:

A acreditar-se nos historiadores ibéricos, sejam espanhóis, sejam portugueses, a descoberta das Américas pelos turcos, que não são turcos coisíssima nenhuma, são árabes de boa cepa, deu-se com grande atraso, em época relativamente recente, no século passado, não antes. (AMADO, 2008, p. 19).

Ao combinar violência, humor, inocência e astúcia, essa novela pode ser vista como uma homenagem à passagem do quinto centenário da descoberta do continente americano, visto coincidirem o tempo da escrita, início dos anos 90 e o tempo da narrativa.

Através dessas narrativas que fizeram o mundo começar a conhecer o Brasil na sua “complexa heterogeneidade”, José Saramago critica as “percepções europeias” sobre o “leque étnico”, ao declarar, especialmente sobre a novela *A descoberta da América pelos Turcos*:

[...] afinal, havia também que contar com a multidão de turcos, sírios, libaneses e *tutti quanti* que, a partir do século XIX e durante o século XX, praticamente até aos tempos actuais, tinham deixado os seus

países de origem para entregar-se, em corpo e alma, às seduções, mas também aos perigos, do eldorado brasileiro. (SARAMAGO, p. 114).

Apresentados os romances que compõem o *corpus* deste artigo, é possível viabilizar pesquisas na área de História, seja tratando de questões que envolvem lutas entre explorados e exploradores; seja pelas próprias questões etnicorraciais.

4. Reflexões finais

Este artigo intencionalmente evidenciou o valor da obra literária de Jorge Amado ao revelar problemas da região sul da Bahia, mais precisamente a saga do cacau nas lutas entre explorados e exploradores nos romances: *Cacau* (1933), *Terras do Sem Fim* (1942), *São Jorge dos Ilhéus* (1944), *Gabriela, Cravo e Canela: crônica de uma cidade do interior* (1958) e *Tocaia Grande – a face oculta* (1984). Além disso, possibilita ao pesquisador questionar relações etnicorraciais: *Jubiabá* (1935), *Os pastores da noite* (1964), *Tenda dos milagres* (1969) e *A descoberta da América pelos turcos* (1991).

Para empreender a tarefa, partindo dos estudos da Nova História Cultural e do conceito de representações, de Roger Cartier, foi possível estabelecer o diálogo entre História e Literatura, como mote para a pesquisa usando as representações desse escritor como um contador de histórias, no entendimento de que história contada também é literatura.

Na busca de fontes de sustentação para o historiador e não temendo as diversas modalidades que pudessem preencher lacunas e silêncios, ficou estabelecido o diálogo, a tênue fronteira entre História e Literatura.



O presente artigo permite concluir que a obra literária de Jorge Amado constitui-se de uma variedade de temas, questões, concepções ideológicas e reivindicações. Trata-se, portanto, de uma obra que permanece acompanhando e mantendo atualizada a própria história brasileira.

Referências bibliográficas

ALVES, Ívia. As mudanças de posição da crítica e a produção de Jorge Amado. In: *Em torno de Gabriela e Dona Flor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2004.

AMADO, Jorge. *A descoberta da América pelos turcos*. São Paulo: Cia da Letras, 2008.

AMADO, Jorge. *Cacau*. 42 ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

AMADO, Jorge. *Discursos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*. 65 ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. 44 ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

AMADO, Jorge. *Os pastores da noite*. 39 ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

AMADO, Jorge. *São Jorge dos Ilhéus*. 46 ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. 30 ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

AMADO, Jorge. *Terras do sem fim*. 50 ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

AMADO, Jorge. *Tocaia grande – a face oculta*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

AMADO, Jorge. ABC da literatura. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, nº 3, mar. 1997.

BERGAMO, Edvaldo Aparecido. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neorrealismo literário português*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

BERGAMO, Edvaldo Aparecido. Jorge Amado e o romance africano de Língua Portuguesa. In: FRAGA, Miriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (orgs.) *Jorge Amado nos terreiros da ficção*. Itabuna: Via Litterarum; Casa de Palavras, 2012.

BURKE, Peter. Abertura: A Nova História, seu passado e seu futuro. In: *A escrita da História*. 2 ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

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

FORGET, Danielle. Introdução. In: OLIVEIRA, Humberto L. e SOUZA, Lícia S. (orgs.). *Heterogeneidades: Jorge Amado em diálogos*. Feira de Santana: UEFS, 2000.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MARQUES, Heloísa Borges. *Vozes negras nas ladeiras mestiças da cidade da Bahia: o discurso da mestiçagem na ficção de Jorge Amado* Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural). Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

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

SANTOS, Itazil Benício dos. *Jorge Amado: retrato incompleto*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

SARAMAGO, José. Uma certa inocência. Posfácio à Descoberta da América pelos turcos. In: AMADO, Jorge. *A descoberta da América pelos turcos*. São Paulo: Cia da Letras, 2008.



SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. Jorge Amado e as terras do cacau. In: FRAGA, Miriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (orgs.) *Jorge Amado nos terreiros da ficção*. Itabuna: Via Litterarum; Casa de Palavras, 2012.

Recebido em 14/08/2023

Aceito em 07/12/2023

Heranças ancestrais em *O sumiço da santa* (1988) de Jorge Amado: oralidade, provérbios, rituais e religião de matriz africana

Ancestral heritage in Jorge Amado's *O sumiço da santa* (1988): orality, proverbs, rituals and religion of African origin

Fransueiny Pereira Fleischmann¹
Poliana Bernabé Leonardeli²

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de evidenciar as heranças ancestrais presentes na obra amadiana *O sumiço da Santa* (1988). A ancestralidade africana movimenta o enredo da obra representando a sociedade de Salvador. A partir de uma pesquisa bibliográfica, este artigo analisa trechos que destacam a oralidade, o culto à religião de matriz africana, a utilização de provérbios e os rituais presentes nos terreiros e no cotidiano das pessoas. Utilizou-se estudos de Hambaté Bâ (2010), Lopes e Simas (2020) e Pierre Verger (1997).

ABSTRACT: This article aims to highlight the ancestral legacies present in the amandian work *O sumiço da Santa* (1988). African ancestry moves the plot of the work representing the society of Salvador. Based on a bibliographical research, this article analyzes excerpts that highlight orality, the cult of religion of African origin, the use of proverbs and the rituals present in the terreiros and in people's daily lives. Studies by Hambaté Bâ (2010), Lopes and Simas (2020) and Pierre Verger (1997) were used.

PALAVRAS-CHAVE: Ancestralidade; Jorge Amado; *O sumiço da Santa*.

KEYWORDS: Ancestry; Jorge Amado; Santa's Disappearance.

1. Introdução

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo (2020) e Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (2022).

² Doutoranda em Letras (UFES), Mestra em Letras (UFES).



A obra amadiana analisada por este artigo é *O sumiço da Santa*, publicada em 1988. Nas primeiras páginas do livro, Jorge Amado escreve que a obra tinha sido “pensada” cerca de vinte anos antes com o título de *A guerra dos santos* (AMADO, 1988), mas que não tinha sido possível a sua publicação naquela ocasião³.

Assim, *O sumiço da Santa* (1988) conta a história da imagem de “Santa Barbara, a do Trovão” (AMADO, 1988, p.11), que pertencia a Paróquia de Santo Amaro e foi emprestada para uma Exposição de Arte Religiosa, mas que ao chegar à cidade de Salvador, se transformou em lانسã.

Jorge Amado chama Santa Bárbara pelo epíteto “a do Trovão”, como é chamada lانسã nos terreiros de candomblé. “Eparrei!” é o brado com que se saúda o orixá das tempestades nos rituais afro-brasileiros. “Eparrei, Santa Bárbara!”, gritam com solene respeito os personagens de Jorge Amado. (PRANDI, 2009, p. 56-57).

Amado (1988) narra os relacionamentos familiares, amorosos e espirituais de Manela, uma adolescente que ficou órfã e foi criada pelo casal de tios, Adalgisa e Danilo, através de uma descrição minuciosa. A tia é retratada na obra como alguém rancorosa e vingativa, que criava a sobrinha com rédeas curtas e sob os princípios católicos, enquanto o tio é apresentado como um homem que passou a vida cedendo aos caprichos de sua esposa.

Desse modo a narrativa é construída intercalando momentos do núcleo de Manela, o sumiço da Santa Bárbara e a gravação de um documentário que promoveu um carnaval fora de época regado a rodas de capoeira e cultos de

³ De 1964 a 1986 o Brasil passou pela ditadura militar, período de extrema repressão, inclusive ao que se escrevia. Acredita-se que a obra não tenha sido publicada por este motivo.

candomblé. Todo o enredo acontece em um espaço de tempo de quarenta e oito horas.

Adalgisa personifica na obra a intolerância, discriminação e a perseguição aos povos de santo adeptos ao candomblé, enquanto Manela representa a resiliência, a liberdade e a força dos praticantes da religião frente aos desafios que enfrentam para exercerem sua fé. No desenrolar do enredo, a tia interna Manela no “Convento da Lapa, na Clausura das Arrepêndidas” (AMADO, 1988, p. 145) impossibilitando assim que ela frequentasse o terreiro de candomblé e namorasse Miro, descrito como “pobre e escuro, crioulo lindo” (AMADO, 1988, p. 203), por quem Adalgisa mantinha desafetos recorrentes. Iansã vai pessoalmente ao Convento, liberta Manela, que segue direto ao terreiro para iniciar o ritual de iniciação⁴. Ao descobrir, Adalgisa dirige-se ao barracão para buscar a sobrinha e é tomada por Iansã, de quem é filha de santo desde o ventre de sua mãe biológica. Por fim, a imagem de Santa Bárbara “aparece” no altar da Exposição misteriosamente, voltando tudo a normalidade.

Jorge Amado, conhecido por enfatizar traços ancestrais do povo negro em suas obras literárias, cultivou ao longo de sua vida uma conexão profundamente significativa com os terreiros de candomblé. Segundo Prandi (2009, p. 48):

[...] nos livros de Jorge Amado, o candomblé, com seus orixás, pais e mães de santo, ogãs⁵ e filhos de santo, compõe o cotidiano dos personagens com a mesma força e naturalidade que podemos sentir no contato com gente do lugar.

⁴ A iniciação no candomblé é um ritual onde a pessoa se torna filho ou filha de santa. Existem várias etapas que precisam ser cumpridas, como por exemplo, raspagem da cabeça, banhos para purificação e períodos de reclusão nas casas de candomblé.

⁵ São pessoas que “não têm funções religiosas especiais, mas ajudam materialmente o terreiro e contribuem para protegê-lo” (VERGER, 1997, p. 35).



Essa naturalidade que Amado (1988) descreve a relação entre os encantados com o povo baiano traz para a sua obra o real valor que aquele povo dá aos orixás.

Os orixás se intrometem na vida de homens e mulheres, disputam entre si os favores dos seres humanos, despertam paixões insondáveis. A partir de certo ponto é difícil separar o que é deste mundo e o que não é. Homens, mulheres, deuses, orixás, santos e encantados conformam um universo ao mesmo tempo mágico e real. (PRANDI, 2009, p. 56).

Dono de uma escrita marcada por relatar detalhes do cotidiano do povo baiano, o escritor aproxima o leitor das suas obras, representando-o em seus personagens. De acordo com Benjamin (1993), os relevantes escritores são narradores que conseguem contar histórias do cotidiano de pessoas desconhecidas, descrevendo seus costumes, suas crenças, suas vivências e suas atitudes. Jorge Amado traz essa característica enquanto escritor evidenciando aspectos culturais, políticos e sociais nas suas obras literárias.

A sua Salvador, que ele chama sempre ortodoxamente de cidade da Bahia, é a dos bairros populares, do cais, da zona boêmia, dos prostíbulos, dos botequins, das casas de pasto e do Mercado, das ruas antigas com seus sobrados, suas portas-e-janelas, suas meias-moradas e suas moradas inteiras maltratadas pela pobreza, pelo descaso e pelo tempo, das igrejas barrocas e dos terreiros onde mandam os deuses da África. (AMADO, 2010, p. 10).

Tratando-se de um livro rico em temáticas que servem para objeto de análise, *O Sumiço da Santa* (1988) aborda o sincretismo entre a religião católica e o candomblé, o romance entre Manela e Miro, as marcas da ancestralidade, a

intolerância e violência religiosa ao candomblé e aos seus adeptos, a miscigenação do povo brasileiro, especialmente do povo baiano, entre outras. Desta forma, este artigo tem como recorte de análise as heranças ancestrais demonstradas na obra. Espera-se, como possíveis resultados, que as obras amadianas possam ser analisadas academicamente sob outras perspectivas, já que a concepção eurocêntrica a respeito dos seus livros acabou por gerar desacertos em torno de sua produção literária. Como fundamentação teórica para este estudo, utilizou-se Amadou Hampatê Bâ (2010), Lopes e Simas (2020), Jurema de Oliveira (2014) e Pierre Verger (1997).

2. Marcas ancestrais na obra literária

De maneira geral, as obras literárias escritas por Jorge Amado trazem marcas da ancestralidade negra, que foram, ao longo da formação literária brasileira, “apagadas” das discursões e análises acadêmicas. Assim, reaver, através de análises literárias nas obras contemporâneas “a questão da existência e da indestrutibilidade de um princípio vital extremamente diferenciador como a ancestralidade é uma tarefa que o discurso literário vem desenvolvendo com muita propriedade” (OLIVEIRA, 2014, p. 62).

A partir da concepção de Eduardo Oliveira (2017, p. 3) “a ancestralidade é um princípio regulador das práticas e representações do povo-de-santo” tornando-se dessa feita, um dos principais fundamentos do candomblé. Pode-se entender a ancestralidade como princípios transmitidos de geração em geração pelos povos africanos que foram escravizados e trazidos para o Brasil. Apesar da brutalidade com que viveram, esses povos perpetuaram suas tradições, cultura e conhecimentos ao longo dos séculos, mantendo suas marcas na formação da



sociedade brasileira. Assim, ensinamentos através da oralidade, da valorização da memória, das práticas de rituais e cultos aos orixás, da utilização de provérbios, dos pratos culinários típicos de África e da utilização de instrumentos musicais como tambores e atabaques são heranças ancestrais encontradas em obras literárias brasileiras.

Mais que uma religião, o candomblé tem sido uma fonte importante na formação da cultura brasileira, e muitos de seus elementos estão presentes na literatura, no cinema, no teatro e na televisão, na música popular brasileira, nos enredos de escolas de samba, na culinária e mesmo em padrões estéticos e hábitos e valores que, dos terreiros, extravasaram para a cultura não religiosa. (PRANDI, 2009, p. 47).

No livro analisado, *O sumiço da Santa* (1988), é a ancestralidade que movimenta todo o enredo, perpassando pelos núcleos das personagens que compõem a narrativa a começar pelo culto aos orixás. Apesar de Amado (1988) citar diversos orixás, como Omolu, Yemanjá, Xangô e Oxossi, o maior destaque é para Iansã, que contribuiu muito para o desenvolvimento da obra literária.

Oyá 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 ebomins⁶, equedes⁷ e iaôs⁸ curvaram-se em reverência. Pelo caminho, recolhera injustiças e malfeitos, trazia-os num feixo sob o sovaco esquerdo, na mão direita os raios e os trovões. (AMADO, 1988, p. 23).

⁶ Palavra em iorubá que representa “meu mais velho”, isto é, é uma pessoa adepta ao candomblé que já cumpriu todas as obrigações dentro da religião de matriz africana.

⁷ Expressão utilizada para uma pessoa de sexo feminino que exerce um cargo de grande valor na casa de candomblé, conhecida também como a zeladora dos orixás.

⁸ São os filhos e filhas de santo que já passaram pela iniciação no candomblé.

Trechos como o citado acima aparecem repetidamente no decorrer da obra literária. A presença dos orixás no cotidiano das pessoas daquela comunidade era algo comum, sendo assim, “essa naturalização da filosofia religiosa nas cidades baianas reforça o elo entre a vida diária e os cultos aos orixás” (OLIVEIRA, 2018, p. 70). A citação relata a chegada de Iansã ao terreiro de candomblé. Em África, esse orixá é conhecido como Oyá, marcado por um temperamento forte e impetuoso, simbolizando os ventos, as tempestades e o rio (VERGER, 1997). Descrito como o orixá que representa o amor ardente, a paixão carnal e a sexualidade, Iansã é a divindade dos raios e trovões, sendo assim representada por Amado (1988) na citação analisada.

Outra herança ancestral descrita por Amado (1988) é a incorporação ou possessão que acontece nas casas de candomblé pelos filhos de santo dos orixás. “O transe começa por hesitações, passos em falso, tremedeiras e movimentos desordenados dos ‘iaôs’” (VERGER, 1997, p. 37). Em seguida, os filhos de santo dançam possuídos pelos deuses. Suas expressões faciais e sua maneira de dançar são modificadas aproximando-se das características dos seus deuses protetores.

Manela mal teve tempo de sorrir ao namorado, reconhecer tio Danilo, vislumbrar tia Gildete. Quando quis chamá-los, avançar ao encontro de sua gente, já não lhe pertenciam a boca e os pés, Yansã a invadiu e cavalgou [...] A face de Manela esplendia, o corpo solto nos trajes de noiva, nos rodopios do bailado, assim tão bela Miro jamais a tinha visto: dobrou-se em dois, em reverência (AMADO, 1988, p. 209-210).

O trecho da obra ficcional exemplifica o ritual de incorporação ou possessão descrito por Verger (1997). Na passagem, Manela, uma das protagonistas da obra



amandiana, descreve como aconteceu à possessão do seu orixá, Iansã, narrando o momento do transe, a dança com os rodopios e a reverência que Miro fez ao orixá incorporado em sua namorada, dobrando-se ao chão.

Além disso, o escritor narra a passagem da lavagem das escadarias da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim, também conhecida como Águas de Oxalá (AMADO, 1988). Essa história, que faz parte da cultura da Bahia, é contada pelo autor como um ensinamento, transmitido de geração em geração através da oralidade, sendo, dessa forma, mais uma marca da ancestralidade na obra.

Essa é a história das águas de Oxalá, passou de boca em boca, atravessou o mar e assim chegou à nossa capital baiana: muita gente que acompanha a procissão, carregando potes e moringas com água-de-cheiro para lavar o chão da igreja, não sabe por que o faz. Fiquem vocês sabendo e passem adiante, aos filhos e aos netos quando os tiverem: a história é bonita e contém ensinamento. (AMADO, 1988, p.38).

As sociedades que são instruídas pelas filosofias africanas mantêm uma forte relação com as palavras, diferentemente dos preceitos ocidentais, que valorizam a escrita e desdenham dos conhecimentos orais. “A tradição oral africana, portanto, concebe a fala como um dom de Deus. Ela é ao mesmo tempo divina no sentido descendente e sagrada no sentido ascendente” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 172).

A utilização da memória também se trata de uma marca ancestral mostrada na obra. As histórias são contadas e recontadas de geração em geração, dos mais idosos aos mais jovens, preservando os costumes e tradições ancestrais. “Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como os narra” (HAMPATÉ B, 2010, p. 168), assim,

a mente é uma caixa de recordações que serve para a transmissão de histórias, conhecimento e sabedoria entre as pessoas daquela comunidade.

— Contam os antigos, ouvi de minha avó, negra grunci, que Oxalá saiu um dia percorrendo as terras de seu reino e dos reinos de seus três filhos, Xangô, Oxóssi, Ogum, para saber como vivia o povo, na intenção de corrigir injustiças e castigar os maus. Para não ser reconhecido, cobriu o corpo com trapos de mendigo e partiu a perguntar. Não percorreu muito caminho: acusado de vadiagem, levaram-no preso e o espancaram. Por suspeito meteram-no no xilindró, onde, ignorado, viveu anos inteiros, na solidão e na sujeira. (AMADO, 1988, p.37).

Tia Gildete, personagem descrita na obra como tia da protagonista Manela, praticante do candomblé e filha de santo, aparece, na citação acima, contando a história de Oxalá que ouvia de sua avó durante a sua infância para sua filha e sobrinhas, assim, “nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168). É relevante destacar que esse trecho revela algumas marcas ancestrais de forma concomitante: Gildete rememora suas lembranças de infância, transmitindo-as de maneira oral aos seus familiares mais jovens fazendo alusão à importância da memória, oralidade e respeito à sabedoria dos mais velhos que constituem:

um elo bastante significativo entre as pessoas e os ancestrais, tendo em vista que os ancestrais são uma ligação entre os homens e o sagrado, a problemática que envolve a formação da comunicabilidade entre esses seres especiais pode ser preenchida pelos idosos. (OLIVEIRA, 2014, p. 52).



Amado (1988), como dito anteriormente, teve muita proximidade com o povo baiano e com as casas de candomblé, fato que explica a relevante quantidade de provérbios que ele inseriu na obra analisada, como por exemplo: “Não se deve perder tempo, adiar para amanhã o que se pode fazer hoje” (AMADO, 1988, p.50); “Pretensão e água-benta não fazem mal a ninguém” (AMADO, 1988, p. 43); “Quem anda para trás é caranguejo, considerara na véspera tia Gildete, chegada a frases feitas, a histórias e a recitativos, encerrando a diatribe contra Adalgisa” (AMADO, 1988, p. 37), além de inúmeros outros. De acordo com Lopes e Simas (2020, p. 108):

No patrimônio imaterial de um povo, representado pela riqueza tradicional acumulada desde os primórdios de sua consciência, os provérbios costumam representar momentos de alta sabedoria. Na profundidade das sínteses, essas expressões do pensamento contêm, em geral, a essência dos ensinamentos indispensáveis à vida, ou seja, o sumo da filosofia das sociedades que os criaram.

Parafraseando Lopes e Simas (2020) os provérbios são ensinamentos profundos, geralmente feitos com frases curtas e simples e transmitidos por séculos dos mais idosos aos mais jovens. Também conhecidos como ditados populares estão relacionados à repetição e a memorização, transmitindo saberes, conselhos e exortações a um povo.

Os provérbios, assim como as cantigas e os jogos de contas, são comumente utilizados nos terreiros de candomblé, nos aconselhamentos e nas conversas formais e informais aos adeptos da religião. Eles constam também nos *itan*, que são mitos de origem iorubá, baseados na tradição oral utilizados principalmente nos jogos divinatórios de *Ifá*⁹.

⁹ É um sistema divinatório que se originou na África Ocidental entre os iorubás, sendo reconhecido como a base dos oráculos usados pelas religiões de matriz africana.

A obra amandiana também evidencia uma marca ancestral que é de grande força nas casas de candomblé: as cantigas ou os pontos cantados em referência aos orixás. De acordo com Sálami (1991, p. 13) “os orin (cantigas) são formas mais brandas de louvação, empregadas nas festas e celebrações a determinado orixá”, ou seja, as cantigas são mais uma maneira de celebrar a chegada do orixá ao barracão, cantar enquanto se entrega um ebó ou de invocar que os encantados se manifestem naquele local. A relação entre os orixás e seus filhos acontece de várias formas, mas sem dúvida as cantigas estão sempre presentes. Cultuar ao orixá é fazer saudações, tocar atabaques, soar o adjá e cantar suas cantigas ou pontos favoritos.

Miguel Santana Obá Aré cantou em seu louvor uma cantiga que bem poucos ainda recordavam, esquecida no passado:

“Ialoíá é du aná tá

ai mi arê areê

ialoiá é du aná tá

ai mi arê areê

ô lindé bochirê

é ialoiá

é ialoiá ô ô” (AMADO, 1988, p. 23-24).

O trecho acima descreve o momento que Iansã chega ao terreiro de Mãe Menininha do Gantois, “mãe da bondade e da sabedoria, rainha das águas mansas, imensa e majestosa” (AMADO, 1988, p. 23). Quando o obá Miguel Santana sente a chegada do orixá, puxa essa cantiga em saudação a Iansã. As cantigas podem ser consideradas um elo entre o povo de terreiro e os orixás. Juntamente com a entoação da cantiga, as pessoas presentes no barracão realizam uma dança sagrada com coreografias e gestos que simbolizam a força, a presença e as



habilidades de cada orixá. Esse conjunto de valores, culturas e cultos qualificam a ancestralidade africana, definida como:

A ancestralidade, inicialmente, é o princípio que organiza o candomblé e arregimenta todos os princípios e valores caros ao povo-de-santo na dinâmica civilizatória africana. [...] Posteriormente, a ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. (OLIVEIRA, 2017, p. 3-4).

De acordo com Verger (1997) um dos valores ancestrais cultuados pelos negros participantes do candomblé no Brasil é o culto ao orixá por meio de oferendas e sacrifícios. Cada orixá tem objetos, cores e cantigas que os simbolizam. Na obra literária analisada esse valor ancestral é descrito em vários momentos do enredo.

A moça chegou ao fim da petição. Oyá, tendo regressado e decidido, montou Olga, seu cavalo favorito, empunhou o sabre e saiu dançando. Por três vezes cuspiu fogo antes de acolher no peito a pedinchona e aceitar o ebó. A gamela com os acarajés foi posta no peji mas quando, quente e vermelho, o sangue espirrou do pescoço da cabra, Oyá o sugou com avidez. Mandou que os pedaços do bicho fossem cozinhados e, separada a sua porção, a sobra servisse de repasto ao povo do axé no fim da tarde. Assim se fez. (AMADO, 1988, p.99).

Segundo Verger (1997, p. 66) lansã, descrita na citação de Amado (1988), “recebe sacrifícios de cabras e oferendas de acarajés (àkàrà na África). Ela detesta

abóbora e a carne de carneiro lhe é proibida”. Várias características que ocorrem no culto ao orixá são narradas na citação amandiana. Dentro da tradição do candomblé, os termos “cavalo” e “montou” estão relacionados ao momento da incorporação do orixá ao seu discípulo (ou filho de santo). Logo, quando Amado (1988) escreve que Oyá montou em Olga, diz que o orixá lansã tomou o corpo de Olga para se materializar no barracão. A passagem do texto traz aspectos do sacrifício de animais, ritual tradicional nos cultos de candomblé. Diferentemente do que se é exposto pelos conhecimentos ocidentais, o sacrifício de animais é realizado dentro dos terreiros de uma forma muito respeitosa.

Um animal é sacrificado para alimentar o orixá e posteriormente, em coletividade, alimentar as pessoas que estejam participando da festa, afinal, “todo sacrifício de sangue guarda esse significado: o sangue ancestral, legado juntamente com a terra, tem como símbolo vivo o indivíduo e a coletividade” (LEITE, 2008, p. 97) criando uma espécie de circuito entre o ancestral e seu povo que transmite sabedoria, energia e força vital entre os envolvidos. Mas vale ressaltar que o orixá não come efetivamente as oferendas, ele as recebe através do cheiro, do culto e dos movimentos que acontecem durante o momento do ebó¹⁰. Depois disso, a parte do prato que foi dedicado ao orixá é devolvida à terra por um ritual muito respeitoso e o restante é dividido ao povo de santo simbolizando a união e a coletividade.

Nessa perspectiva, a literatura coloca em xeque a visão da história, da antropologia, da memória e da oralidade, mas também estabelece com essas áreas do conhecimento um profícuo diálogo, quando encontram nos substratos culturais referências sustentadoras das marcas da ancestralidade na narrativa. (OLIVEIRA, 2014, p. 65).

¹⁰ Oferenda feita aos orixás durante os cultos de candomblé.



Elucidando Oliveira (2014) pode-se afirmar que ao analisar as heranças ancestrais nas obras literárias, vários campos dos conhecimentos científicos são relacionados e explorados, além de questionar o apagamento de práticas milenares como comuns aos povos brasileiros, mas que ao longo da história, foram sabotados pela academia devido à visão eurocêntrica de mundo.

4. Considerações finais

O *Sumiço da Santa* (1988) é uma obra amandiana que traz diversas temáticas pertinentes à análise crítico-literária na atualidade. Abordando questões políticas, sociais e culturais, além de mesclar personagens fictícios e pessoas reais, como Pierre Verger, Caribé e Caetano Veloso, Amado (1988) reproduz o cenário latente do que acontecia no Brasil na década de 70, momento em que a obra fora escrita.

Dentre tantas abordagens, descrições e posicionamentos, o autor utilizou da ancestralidade para perpassar toda a obra. A Santa Bárbara, que se transforma em Iansã, é o ponto de partida utilizado pelo escritor para evidenciar que os orixás conduzem o cotidiano das pessoas daquela comunidade.

Ao destacar isso, Amado (1988) rompe com os paradigmas estabelecidos pela crítica literária e retrata aspectos de grande relevância para a sociedade baiana: o culto aos orixás, seus ensinamentos, oferendas e rituais. “Do ponto de vista artístico, esse modo de resgatar práticas milenares, em narrativas literárias, representa uma forma de desarrumar, inverter, interromper a normalidade cotidiana” (OLIVEIRA, 2014, p. 65) conduzida de acordo com os preceitos eurocêntricos que estabelece o certo e o errado, o bem e o mal, o melhor e o pior.

Enfrentavam-se os contrários, na pugna imensa cantada pelo poeta Castro Alves, o fanatismo e a intolerância, o preconceito e o conhecimento, o racismo e a mestiçagem, a tirania e a liberdade, na peleja entre o abicum e o orixá, na guerra de Aluvaiá. Essa batalha se trava em todas as partes do mundo, a cada instante: não se lhe vê o fim. (AMADO, 1988, p. 261).

Foram analisados trechos da obra literária que evidenciam a presença da herança ancestral africana, através de ensinamentos e práticas culturais, transmitidas de geração em geração para os negros em diáspora, inclusive. O uso da oralidade, o culto aos orixás, a coletividade, o uso frequente de provérbios e os rituais do povo de santo mostram as marcas da ancestralidade na obra amadiana estudada.

Analisando a obra literária à luz de estudiosos que se debruçaram sobre estudos da filosofia, literatura e cultura africana, podemos concluir que *O sumiço da Santa* (1988) é um livro que coloca o negro, seus costumes e seu modo de vida como o centro das discussões, possibilitando o protagonismo dos mesmos. Através da análise dos trechos que destacam as heranças ancestrais, podemos evidenciar a importância que a ancestralidade representa para o negro em diáspora, aqui representados por personagens na obra amadiana.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. *O sumiço da Santa*: uma história de feitiçaria. São Paulo: Circuito do Livro, 1988.

AMADO, Jorge. *Essencial Jorge Amado*. Seleção e prefácio de Alberto da Costa e Silva. São Paulo: Pinguin Clássicos da Companhia das Letras, 2010.



BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed., Brasiliense, 1994.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: ZERBO, JOSEPH Ki (ed.). *História geral da África 1: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. cap. 8, p. 167-212. ISBN 978-85-7652-123-5. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249>. Acesso em: 21 abr. 2021.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *África - Revista do centro de estudos africanos* 18/19, 1997, p.103-118. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/afrika/article/view/74962>. Acesso em: 20 março de 2021.

LEITE, Fábio. *A questão ancestral: África negra*. São Paulo. Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. *Filosofias africanas: uma introdução*. 2.ed.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

OLIVEIRA, Eduardo de. *Epistemologia da ancestralidade*. 2017. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf. Acesso em 15 março de 2021.

OLIVEIRA, Jurema José de. As marcas da ancestralidade na escrita de autores contemporâneos das literaturas africanas de língua portuguesa. *Signótica: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística/ Faculdade de Letras*. – Goiânia: Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística/ Faculdade de Letras, 2014. p. 45-67. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/sig.v26i1.29780>. Acesso em 13 março de 2021.

PRANDI, Reginaldo. Religião e sincretismo em Jorge Amado. In: SCHWARCZ, L. M.; Goldstein, I. S. (Org.). *O universo de Jorge Amado*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, v. 1, p. 46- 61, 2009.

SÀLÁMÌ, Síkírù. *Cânticos dos orixás na África*. São Paulo: Editora Oduduwa, 1991.

VERGER, Pierre. *Orixás*. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador-BA: Corrupio, 1997.

Recebido em 25/07/2023

Aceito em 07/12/2023

A violência de gênero em *Tereza Batista cansada de guerra*

Gender-based violence in *Teresa Batista cansada de guerra*

Luiz Izaac dos Santos Ribeiro¹

Maria do Socorro Pinheiro²

RESUMO: Este artigo tem por objetivo abordar a violência de gênero a propósito da obra literária *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) de Jorge Amado, e almeja buscar respostas para os seguintes questionamentos: como a violência de gênero aparece representada no romance? Quais personagens femininas sofrem tal violência? Como elas reagem? Quanto ao aporte teórico, os pensamentos de Saffioti (1999), Moore (2000), Bandeira (2014), Spivak (2010), Gomes (2014), Pinheiro (2015), Grijalva (2020), Xavier (2021), dentre outras(os), foram relevantes para construir uma leitura hermenêutica a partir do texto literário, sobretudo, no sentido de perceber as violências de gênero como sendo algo estrutural e sistêmico que subjuga a vida das mulheres. Sobre os achados deste trabalho, eles apontam principalmente para o dado de que a violência de gênero é diversificada quanto ao tipo, bem como em relação às personagens femininas vitimadas. E sobre estas, podem ser categorizadas em pelo menos três grupos: as que promovem violências contra outras personagens femininas; as que são conformadas às violências de gênero; e, as que se rebelam contra as violências de gênero.

ABSTRACT: This paper concerns gender-based violence in relation to the literary work *Tereza Batista cansada de Guerra* (1972), by Jorge Amado, and aims to seek answers to the following questions: How is gender-based violence represented in the novel? Which female characters suffer such violence? How do they react to it? As for the theoretical background, the thoughts of Saffioti (1999), Moore (2000), Bandeira (2014), Spivak (2010), Gomes (2014), Pinheiro (2015), Grijalva (2020), Xavier (2021) among others were relevant for the construction of this hermeneutical reading from the literary text, specially to notice the gender-based violence as a structural and systemic issue that subjugates women. The findings lead to the fact that gender-based violence is diverse due to the type as well as to the victimized female characters. Those prior ones may be categorized in three distinct groups: those who promote gender-based violence against other female characters; the

¹Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – Campus Crateús (2016), Mestrado Interdisciplinar História e Letras pela Universidade Estadual do Ceará (2020), e atualmente, é aluno do Programa de Pós-Graduação em Literatura, em nível de doutorado, na Universidade de Brasília. Bolsista CAPES.

²Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (1997), Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2006), Doutorado em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (2015) e Pós-Doutorado em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (2019).

ones who are resigned to the gender-based violence they suffer and naturalize their reality; and the ones who fight back gender-based violence.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Gênero; Violência.

KEYWORDS: Brazilian literature; Gender; Violence.

1. Considerações iniciais

A realidade da violência de gênero é fruto do sistema patriarcal, herança do processo histórico de colonização. De acordo com esse contexto, a vida das mulheres é alijada de humanidade e a violência tem por base o gênero. Tão grande é a dimensão desse problema social que a reincidência do seu debate se faz imprescindível para compreendê-lo e superá-lo.

Mas como superar essa realidade se a plataforma *Evidências sobre Violências e Alternativas para mulheres e meninas* (EVA) do Instituto Igarapé (2021) aponta que, no Brasil, entre os anos 2010 e 2018, mais de 214 mil mulheres e meninas foram vítimas de violência sexual? Sobre o espantoso número, o instituto especifica, ainda, que 58% das vítimas tinham idade menor que 14 anos em 2018. Também, no mesmo recorte temporal, 42 mil mulheres perderam a vida, vítimas de feminicídio, dentre elas 68% era preta ou parda. Quase que a totalidade dessas violências foi cometida pelos parceiros das vítimas.

Diante desses números apresentados, que revelam certa gravidade e urgência, impõe-se a necessidade de discutir a violência de gênero nos mais diversos âmbitos, inclusive no artístico, porque quanto mais difundida a temática for, maior será a chance de desconstruir as ideias opressivas do patriarcado.

Em vista disso, este artigo tem por objetivo abordar a violência de gênero representada no romance *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), do escritor



baiano Jorge Amado (1912-2001), e se propõem à reflexão dos seguintes questionamentos: como a violência de gênero aparece representada no romance? Quais personagens femininas sofrem tal violência? Como elas reagem?

Por conseguinte, a expansão do tema da violência de gênero para o domínio da arte literária, isto é, a sua tratativa sob o prisma da ficção artística, constitui-se como justificativa para a feitura desta investigação; uma vez que é também no contexto simbólico da literatura que a construção de sentidos sobre a condição humana ganha forças, e assim influencia suas/seus leitoras(es).

Dessa forma, a obra *Tereza Batista cansada de guerra*, ainda que se trate de uma ficção, ao representar a violência de gênero em seu enredo, induz as(os) leitoras(es) a pensarem a respeito desse tema atravessador das relações humanas. As reflexões trazidas pelo romance podem ser compreendidas como denúncia social de uma realidade opressora da vida das mulheres.

Com efeito, os resultados da pesquisa ora concretizada apontam para a violência contra o feminino como uma constante estruturada socialmente, que não faz distinção de classes, apesar disso, as personagens femininas violentadas se concentram, elementarmente, entre aquelas em condições de maior vulnerabilidade social.

2. As personagens femininas “Cansadas de guerra”

O entendimento sobre o que seja a violência de gênero transcende o limiar da agressão física, pois abrange outros aspectos desse tipo de violência. A Lei nº 11.340/2006 em seu Art. 5º diz que configura “violência doméstica e familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão,

sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial” (BRASIL, 2006).

Por sua vez, Bandeira (2014, p. 460) diz que:

A violência contra a mulher constitui-se em fenômeno social persistente, multiforme e articulado por facetas psicológica, moral e física. Suas manifestações são maneiras de estabelecer uma relação de submissão ou de poder, implicando sempre em situações de medo, isolamento, dependência e intimidação para a mulher.

Já Machado (2010), ao corroborar com o entendimento sobre a violência doméstica, destaca que: “Na construção social, a violência de gênero pode ser identificada quando se atribui simbolicamente ao feminino uma posição inferior, na qual a mulher passa a ser vítima preferencial e crônica da opressão física, moral ou sexual de um homem” (MACHADO, 2010 *apud* GOMES, 2014, p. 785).

No romance *Tereza Batista cansada de guerra* a representação da violência de gênero atinge as personagens femininas de várias gerações, e também diversifica-se quanto à tipificação, qual seja, moral, sexual, psicológica, patrimonial e física. Entretanto, a maioria dos casos concentra-se em personagens de identidade feminina em situação de vulnerabilidade social.

A primeira dessas personagens é Felipa, tia de Tereza Batista. A narrativa registra que ela, mais ou menos aos 12 anos, sofreu violência sexual cometida por Porciano, os quatro irmãos dele, o pai e o velho Etelvino. O texto literário narra também que “nem por isso morrera e nem ficara aleijada. Não lhe faltou sequer casamento, com bênção de padre” (AMADO, 2008, p. 76). No trecho, correspondente ao registro da voz do narrador, percebe-se uma naturalização das violências sofridas por Felipa.



Além disso, chama a atenção que homens de praticamente três gerações diferentes — o avô, o filho e os netos — tenham cometido o crime de estupro de vulnerável contra a mesma personagem — Felipa. Isso leva a pensar a violência de gênero como um crime que é cometido silenciosamente no espaço doméstico, no “território da dominação masculina” (SAFFIOTI, 1999, p. 83). Neste caso, a violação se revela um processo cíclico e cultural cujos autores possuem, geralmente, um vínculo afetivo com a vítima e “a violência doméstica tem lugar, predominantemente, no interior do domicílio” (SAFFIOTI, 1999, p. 83).

Além disso, um outro aspecto da fala do narrador que merece destaque é a referência ao casamento, que recebe a “[...] bênção de padre” (AMADO, 2008, p. 76). Aqui apresentam-se dois elementos da sociedade patriarcal: o primeiro é o casamento como uma espécie de conquista, isto é, o destino final que toda mulher almeja alcançar em vista de obter o respeito social; e o segundo é a moral social religiosa que apregoava o dever das mulheres de se manterem virgens até o dia do casamento.

Mendonça e Ribeiro (2010) dizem que a igreja católica foi uma das instituições que mais marcaram a vida social brasileira, especialmente a das mulheres, porque a igreja defendeu para estas, desde sempre, o discurso do casamento heterossexual como caminho para a felicidade plena. Em se tratando da união conjugal mencionada no romance, parece que há a sugestão de uma sátira à legitimação que as instituições sociais dão às violências sofridas pelas mulheres.

Ainda sobre Felipa, o texto literário indica que o seu marido Rosalvo planejava cometer o crime de feminicídio contra ela, para depois explorar sexualmente a protagonista, também violentada no romance. Leiamos o trecho seguinte:

Imagine-se o dia próximo quando ela se fizesse mulher e apta. Nesse dia de festa, Rosalvo iria em busca do necessário no esconderijo da mata e à noite faria o trabalho. Enxada é utensílio de variada serventia, suficiente para acabar com Felipa e para cavar-lhe a sepultura, cova rasa; sem cruz nem aqui jaz, tanto ela não merecera, a desgraçada. Rosalvo roubara a ferramenta na roça de Timóteo há mais de seis meses e a escondera; há mais de seis meses decidira matar Felipa quando Tereza atingisse a puberdade (AMADO, 2008, p. 80).

Segundo Bandeira (2014, p. 459):

A violência de gênero, gerada na intimidade amorosa, revela a existência do controle social sobre os corpos, a sexualidade e as mentes femininas, evidenciando, ao mesmo tempo, a inserção diferenciada de homens e mulheres na estrutura familiar e societal, assim como a manutenção das estruturas de poder e dominação disseminadas na ordem patriarcal.

Para a autora acima citada, a violência física e sexual baseada no gênero está a serviço do controle dos corpos femininos, isso fica evidente na narrativa quando Rosalvo planeja e decide sobre a morte de Felipa. O personagem, dessa forma, demonstra como o poder patriarcal o faz sentir legítimo para determinar o fim da vida de sua companheira. Inclusive isso se repete comumente na vida real, não à toa os vários casos de feminicídios e os seus altos índices.

Por sua vez, Dóris é outra personagem vítima da violência de gênero. O romance destaca que a “pobre” menina ficara noiva de “um homem e que homem! Justiniano Duarte da Rosa, o capitão Justo, macho reconhecido e celebrado, maior e universal, todo inteiro de Dóris, seu marido” (AMADO, 2008, p. 104). O casamento aparece, outra vez, como esse prêmio buscado pelas mulheres e através do qual



elas podem alcançar respeito social. Todavia, em grande parte dos enlaces matrimoniais, esse é um lugar em que o feminino mais sofre violências e abusos.

Dóris se tornou submissa, “atenta ao menor desejo do amo e senhor seu marido, suplicando-lhe um olhar, um gesto, uma palavra, a cama. *Inchada de orgulho, pelo braço de Justiniano*, nas poucas idas ao cinema, nas contadas visitas à cidade” (AMADO, 2008, p. 110, grifos nossos). Além do mais, “[...] Dóris perdera qualquer resquício de dignidade, de pudor, de amor-próprio, um trapo nas mãos do marido” (AMADO, 2008, p. 112).

A representação da personagem contribui para reforçar o discurso de que “a sexualidade feminina e pessoas do gênero feminino são vistas como essencialmente passivas, fracas, submissas e receptivas” (MOORE, 2000, p. 16). Vejamos: “Nunca se atreveu a reclamar, jamais abriu a boca para uma queixa. Nem mesmo quando o capitão, irascível e estúpido, a maltratava, injúrias e insultos” (AMADO, 2008, p. 112).

Esse padrão de comportamento da personagem é reincidente para algumas mulheres na vida quotidiana, dentre outros motivos, dada a construção social acerca dos gêneros, que estabeleceu o masculino como sendo algo superior e universal, ante o qual o feminino é instigado a se submeter inquestionavelmente.

Por conseguinte, Brígida (Mãe de Dóris) também é representada com um comportamento de resignação, semelhante ao da filha. Porém, a primeira se faz distinguir, porque se tornou agenciadora da violência de gênero. Em outras palavras, empurrou Dóris para um “[...] homem de má fama, de péssima fama, pior não podia ser. Respeitado, sem dúvida, pelo dinheiro e pelos capangas, chefe municipal matreiro, prepotente, violento, sanguinário [...]” (AMADO, 2008, p. 91).

Apesar dessa postura, e por mais que Brígida de alguma forma tenha se beneficiado do caráter violento do capitão Justo, ainda assim, ela não pôde escapar das garras da violência de gênero. Segue um trecho:

O capitão fuzilava-a com os olhos miúdos. Que casa nem meia casa, quem pagara a hipoteca ao banco? Tanta empáfia, fidalga de bosta, um saco de bosta é o que a senhora é, não tem onde cair defunta, e se aqui encontra teto e comida, agradeça ser mãe de Dóris (AMADO, 2008, p. 111).

No excerto, os aspectos econômico e moral são preponderantes para a subordinação à violência de gênero. Nesse contexto, Brígida – por estar numa situação econômica inferior à do capitão – é atacada moralmente. Além disso, essa situação é uma ferramenta do patriarcado para distanciar e impossibilitar que as mulheres alcancem a sua emancipação. Saffioti (1999) aponta que o patrimônio é usado pelos homens para subjugar as mulheres, e elas, por sua vez, são induzidas a suportar a repressão por medo do empobrecimento.

Por outro lado, é possível pensar que a falência de Brígida não é somente econômica, é, inclusive, moral. Na personagem, se poderia projetar a imagem de uma sociedade patriarcal que da mesma maneira é moralmente falida, a propósito de todas as vezes que dissimula a realidade de violência contra as mulheres e protege os autores de tais crimes.

Nesse sentido, o antagonista Justiniano exemplifica também essa sociedade patriarcal, por isso é que a sua fama de “valente e atrabiliário corria por todo o sertão e mais além [...]” (AMADO, 2008, p. 74). Henrietta Moore (2000), em seu ensaio intitulado *Fantasia de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violências assevera* que “[...] pessoas marcadas por gênero corporificam diferentes princípios de agência — como no caso de muitas culturas ocidentais, onde a



sexualidade masculina e pessoas do gênero masculino são retratadas como ativas, agressivas, impositivas e poderosas” (MOORE, 2000, p. 16).

A agressividade de Justiniano — princípio de sua agência criminosa — é assinalada no texto literário: “Em geral tudo terminava pelo melhor, uns socos, uns tabefes, por vezes uma surra, quase nunca o cinto ou a taca de couro cru — foi na taca que Ondina lhe abriu finalmente as pernas” (AMADO, 2008, p. 86). Esses casos, todos impunes, retratam “[...] a violência contra a mulher como regras sociais da tradição patriarcal [...]” (GOMES, 2013, p. 3).

Sempre que se recusavam a serem violentadas por Justo, as meninas eram punidas por ele. Esse comportamento violento pode ser entendido à luz do que escreveu Gomes (2014, p. 786): “Tanto nas formas de violência familiar como nas urbanas, o corpo da mulher é punido por ter contestado e se projetado fora do padrão masculino de dominação”.

Chegando ao final desta seção, percebe-se o quão presentificada é a violência de gênero e a impunidade no romance *Tereza Batista cansada de guerra*. Esse dado do texto literário deixa entrever o seu contexto histórico de produção — 1972 — época em que inexistia uma política de estado de proteção à vida das mulheres. Somente em 2006, graças à luta feminista, o Brasil instituiu uma legislação que coíbe legalmente a violência de gênero no país, qual seja, a lei nº 11.340/2006, que visa “prevenir, punir e erradicar a violência contra a mulher” (BRASIL, 2006).

3. A violência nas relações de gênero: uma questão estrutural, sistêmica e discursiva

A estrutura da violência de gênero não é algo natural ou espontâneo do comportamento humano, mas um fenômeno histórico que foi sendo gradativamente construído ao longo do tempo, por sistemas de poder controlados pelo gênero masculino e com finalidades bem definidas, quais sejam, a exploração e o domínio do gênero feminino.

Dessa forma, “a violência é embutida na estrutura e aparece como desigualdade de poder e consequentemente como chances desiguais de vida” (GALTUNG, 1969, apud BARROSO, 2021, p. 399). Daí a razão pela qual a violência de gênero pode ser considerada estrutural porque está presente na base que dá sustentação à forma como os gêneros se relacionam entre si. Assim sendo, ela se constitui como um elemento determinante e fundamental para estruturar a opressão e o controle do gênero feminino, isso, no entanto, foi algo arbitrariamente naturalizado para que se compusesse a estrutura social.

Por conseguinte, os corpos femininos são vitimados, com as mais diversas formas de crueldade, em detrimento dessa prática estrutural se configurar como um mecanismo de coerção que dá sustentação ao poder hegemônico regido pelos homens. Barroso (2019) corrobora ao dizer que:

Essa violência se manifesta no controle social do corpo feminino e das mulheres, e tem como alicerce primeiro (no sentido temporal) o patriarcado, sistema de opressão e dominação fundamentado na hierarquia, na desigualdade, no privilégio e na discriminação, através da persistência de valores, comportamentos, normas e leis (BARROSO, 2019, p. 142).

Com o advento e o avanço do capitalismo sobre a sociedade, esse aspecto estrutural da violência foi se tornando, cada vez mais, pertencente ao modo como as relações humanas se configuram. Em razão disso, o gênero feminino, destituído



do capital, dos meios de produção e, conseqüentemente, dos meios de poder, foi subjugado pelo gênero masculino que levou vantagens no que diz respeito à exploração da força de trabalho feminina — utilizada para produzir riquezas —, além da reprodução humana e do abuso sexual.

Para Barroso (2021):

Esse modo de vida produz relações de desigualdades e constrangimentos diversos atravessados por antagonismos solidificados ao longo de uma história não apenas capitalista, mas racista, patriarcal, que estrutura e é estruturada pela violência (BARROSO, 2021, p. 401).

Como se pode perceber, a violência estrutural de gênero é parte integrante tanto da forma de vida, quanto da organização social. Nesta conjuntura as(os) sujeitas(os) assumem diferentes tipos de agência, aqui se faz referência à feminilização dos corpos femininos e a masculinização dos corpos masculinos (XAVIER, 2021). Essa prática colabora com a manutenção do *status quo* de uma organização de gênero inerentemente masculina. É exatamente por isso que esse tipo de violência é estrutural, pois além de pertencer ao tecido social, sua função reguladora assegura a permanência de um sistema discrepante.

Com efeito, a complexidade da prática da violência estrutural de gênero requer uma abordagem ampla, que supere as individualidades dos casos e assim permita a sua compreensão como um fenômeno social, cujas relações são determinadas pelo sistema capitalista. Barroso (2019) observa que [...] as violências não resultam das relações individuais isoladamente, mas, sobretudo, são estruturadas pelas relações sociais de sexo/gênero, raça/etnia e classe que consubstanciam a sociedade patriarcal-racista-capitalista (BARROSO, 2019, p. 144).

Toda essa dimensão estrutural da violência de gênero pode ser mensurada a partir dos altos índices desse tipo de violência, inclusive alguns desses dados foram citados na introdução deste trabalho. Isso mostra, numericamente, o quanto a violência contra o feminino é uma realidade que compõe a estrutura social, a qual, por sua vez, é dominada pelo masculino.

No romance estudado, as vítimas da violência são todas personagens femininas, ao passo que os seus agressores são todos personagens masculinos. Desta forma, assim como na vida real, é possível perceber a presença dessa estrutura da violência na obra, na qual, geralmente, o gênero masculino assume uma agência de potencial deletério, enquanto que o outro gênero sofre as consequências dessa agência.

Quanto ao aspecto sistêmico da violência de gênero, ele está mais ligado ao modo de funcionamento, às regularidades com que esse fenômeno ocorre, à organização de elementos que o caracterizam. Dentro desse sistema que possui o gênero como alvo, as relações sociais são atravessadas por signos e símbolos que exercem, sobre as(os) sujeitas(os), o poder de transformar “[...] as diferenças sexuais de homens e mulheres em desigualdades sociais, sendo estas tomadas de maneira hierárquica valorizando o masculino sobre o feminino” (CORREIA, 2012, p. 2).

Desse modo, as violências de gênero possuem um caráter estrutural e estão organizadas em um sistema que regula os papéis sociais de cada um dos gêneros, aliás, a violência é o instrumento que exerce a coerção no interior desse sistema, a fim de que ele funcione. Para tanto, há um código simbólico produtor de significados que estabelecem hábitos, costumes, valores, etc. Em outras palavras:



[...] existe um sistema de dominação masculina que produz, reproduz e orienta práticas, comportamentos, instituições, normas etc. E, dessa maneira, molda as relações sociais de sexo/gênero de forma diferenciada, implicando a construção de padrões e modelos que vincula as masculinidades à violência e reproduzem a dominação do “masculino” sobre o “feminino”, conforme aponta Bourdieu (2002) (BARROSO, 2019, p. 145).

Ainda, de acordo com Barroso (2019), um dos princípios básicos da violência de gênero sistematizada é a subalternização do feminino. Eis o que diz a pesquisadora: “Esse sistema de opressão, assim, tem como premissa a divisão sexual do trabalho que se desdobra na existência de uma inferioridade natural das mulheres, base da hierarquia presente nas relações sociais de sexo/gênero” (BARROSO 2019, p. 142).

De maneira geral:

A violência de gênero, portanto, torna-se expressiva de um domínio simbólico e materialmente ilimitado, no qual a depredação do território, enquanto corpo feminino ou feminizado, e da força de trabalho, se mesclam com a violação sistemática e corporativa (NIELSON; WERMUTH, 2021, p. 575).

Em *Tereza Batista cansada de guerra*, a estrutura social é baseada nos privilégios da dominação masculina, o que não deixa de ser, para além de um recurso estético, um reflexo do processo histórico de violência sexista, no qual se utiliza “a masculinização do corpo masculino e a feminilização do corpo feminino” (XAVIER, 2021, p. 81) para naturalizar o domínio de um gênero sobre o outro (XAVIER, 2021).

Ao longo do enredo, as personagens femininas são construídas como passivas diante das violências sofridas em razão do gênero, com exceção da

protagonista que rompe com esse padrão. Tais personagens parecem conformadas à realidade opressiva, assim parecem frágeis e submissas em relação aos seus algozes, enquanto que os personagens masculinos são descritos como violentos, ocupantes de lugares de poder, portanto fortes, inclusive como possuidores do poder de violar o corpo feminino.

Em vista disso, a discussão sobre o corpo se torna fulcral para debater a violência sistêmica e estrutural que perpassa as relações de poder e de gênero; principalmente porque o corpo feminino foi sendo, ao longo do tempo, “nomeado e construído a partir de ideologias, discursos e ideias que justificaram sua opressão, exploração, submissão, alienação e desvalorização” (GRIJALVA, 2020, p. 10).

No texto literário aqui investigado, a objetificação dos corpos femininos aparece como uma forma de violência sistêmica e estrutural de gênero, pois é através dela que o gênero masculino impõe o seu domínio. Vejamos:

Famílias enormes cresciam nos cantos de rua e nos campos, levadas de moças nas estradas, *cachos de donzelas nas janelas em oferta, os preços baixos*. Não existia escolha: as ditas de boa família, à exceção das raras a casar ou a fugir, estiolavam-se, solteironas e agrárias. Das outras, ditas gatinha, a grande maioria de cedo exercia nos bordéis ou à escoteira, um exército (AMADO, 2008, p. 95, *grifos nossos*).

Essa imagem das “donzelas nas janelas”, exibidas tais quais mercadorias em vitrines, expõe uma prática social hegemônica que denuncia dois tipos de violências, a primeira diz respeito à divisão socioeconômica dos corpos femininos, algo muito próprio do capitalismo ao qual a violência de gênero está indissociavelmente vinculada, pois eles estão separados entre “as ditas de família”



e as “ditas gentinha”; e depois, o tratamento objetificado dos corpos como sendo baratos, obsoletos. Quem os compra? Quem consome essa “mercadoria”?

Também sobre o trecho literário acima transcrito, destaca-se a oferta dos corpos femininos feita com certa banalidade e trivialidade, havendo nesse gesto até certa espontaneidade, afinal de contas: “Não existia escolha” (AMADO, 2008, p. 95). Este dado demonstra como a violência de gênero está integrada ao *modus vivendi* da sociedade representada por Jorge Amado.

Diante disso, poderíamos nos questionar: uma cena, tal qual a evocada mais acima, seria possível, caso houvesse equidade nas relações de gênero? Ou ainda, a referida cena seria imaginável, sem causar estranhamento, se fossem os corpos masculinos no lugar dos corpos femininos? Por que os corpos femininos são oferecidos como objetos? A quem interessa essa oferta?

De alguma forma, o texto literário revela o abismo da desigualdade nas relações de gênero, pois, caso contrário, a transcrição acima não se aproximaria de uma verossimilhança, mas sim de uma caricatura. O que se compreende, portanto, é que a “violência de gênero, inclusive em suas modalidades familiar e doméstica, não ocorre aleatoriamente, mas deriva de uma organização social de gênero que privilegia o masculino” (SAFFIOTI, 1999, p. 86).

Na maioria das vezes, essa “organização social de gênero” está ocupada por homens que em grande parte utilizam dela para se beneficiar; analogamente, esse é o caso do juiz do romance. Ele era cúmplice do maior violentador de mulheres (Justiniano), observemos:

No correr dos dias o meritíssimo juiz muito aprendeu sobre os costumes locais e sobre o capitão. Fizeram-se amigos, trocaram favores, unidos por interesses diversos, na voz do povo *sócios em*

bandalheiras, a quadrilha do capitão, do juiz, do delegado e do prefeito (AMADO, 2008, p. 128, grifos nossos).

Nesta citação, os aparelhos do estado, totalmente ocupados por homens — confirmando assim, mais uma vez, o prevalecimento do gênero masculino nas relações de poder — aparecem como aliados daquele a quem deveriam se opor e punir por suas práticas criminosas. Essa construção estética nos faz pensar nas inúmeras vezes em que o texto literário transpõe a ficção e se torna uma realidade, é quando, então, a vida das mulheres e a sua proteção correm grave perigo.

Entretanto, faz-se necessário pontuar que, embora a violência de gênero seja estrutural e sistêmica e o poder hegemônico esteja concentrado nas mãos do gênero masculino, isso não faz com que todas as pessoas desse gênero sejam necessariamente violentas. Além disso, é imprescindível compreender esse fenômeno como uma realidade que está sedimentada em outros sistemas maiores que transcendem os casos de violência de gênero em suas individualidades.

Sob outra perspectiva, os estudos críticos da linguagem também podem contribuir com o entendimento das relações de gênero, porquanto a violência que as atravessa é motivada pelo exercício e pela manutenção do poder. A linguagem, assim, exerce um papel importante nessa estrutura que é a de construir sentidos e significados, os quais são articulados na comunicação humana.

No que diz respeito a essa área de estudos, concluiu-se que as relações de poder são necessariamente discursivas, isto é, performadas por atos de fala³ que exercem influência/poder por parte do dominador sobre o indivíduo

³ “As afirmações agora não só dizem sobre o mundo como fazem sobre o mundo. Não descrevem a ação, praticam-na. [...] Esta visão produz, como já foi dito, uma virada brutal na questão de referência; ou seja, verdade e falsidade são conceitos que não terão mais um papel relevante nem prioritário nesta nova abordagem da linguagem. A partir deste momento pode-se falar de uma visão performativa que pressupõe necessariamente uma nova concepção, uma nova abordagem da linguagem [...]” (OTTONI, 1998, p. 37).



subalternizado. E neste sentido, a linguagem se configura, dentre outras coisas, como um instrumento de poder através do qual as violências são performadas e reproduzidas.

Portanto, o prevalecimento opressivo do gênero masculino também se materializa no discurso, uma vez que é pelo/no discurso que passam a existir todas as coisas, dentre elas, a violência. A personagem Guga — empregada do capitão Justo, em uma de suas falas, expressou:

– Que adianta contrariar o capitão? *O melhor é satisfazer logo a vontade dele*, para que diabo tu quer guardar esses três vinténs de merda? Pra que serventia? Tu é muito menina, moderninha mesmo, um tico de gente e se mete a baderneira. *É melhor tu fazer as vontades dele.* (AMADO, 2008, p. 121, *grifos nossos*).

Eis que no trecho referido a relação de poder — desigual entre os gêneros — se faz perceptível na linguagem; pois a personagem, embora seja de identidade feminina, interpelando a violentada a fazer “as vontades” do seu algoz, assume o discurso opressivo do homem violentador. Isso ocorre porque o discurso do gênero masculino é hegemonizado de forma tal que é adotado até mesmo pelo próprio oprimido, por força do sistema patriarcal.

Semelhante à Guga, outras personagens de identidade feminina do romance, colocam-se nesse lugar opressivo. Veneranda, por exemplo, era dona de um famoso cabaré, agenciadora de prostituição de meninas (muitas delas adolescentes), e, por consequência, beneficiária da manutenção das violências de gênero, deliberadamente empenhada em prol do poder dominante.

Assim sendo, a cultura da dominação masculina é executada por meio da/na linguagem, porque ela não é somente instrumento, mas espaço de construção de

sistemas de conhecimentos, de crenças, de identidades, etc. Neste sentido, convém destacar que o feminino também se apropria do discurso da violência de gênero, porque age não isoladamente, mas dentro de um sistema criado.

Trata-se, pois, de um projeto patriarcal — operado dentro do processo de colonização — responsável pela subalternização do feminino e pela negação da sua subjetividade. Examinemos a prática discursiva do capitão Justo: “– Não precisa saber por quê, se acabaram as perguntas, *comigo é ouvir e obedecer*; fique sabendo, aprenda de uma vez por todas” (AMADO, 2008, p. 83, *grifos nossos*). Aqui o texto literário evidencia o poder e a violência cometidos por meio das/nas palavras de um homem, rico e opressor, logo, é alguém cujo discurso está autorizado como universal, e ante o qual não são tolerados questionamentos.

Não distante, na mesma transcrição, a tentativa de silenciamento sofrida pela protagonista pode ser compreendida sob a ótica de Spivak (2010), em seu texto *Pode o subalterno falar?*. Para a autora: “Se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67). Muito embora nesse mesmo texto esteja consignado o reconhecimento à resistência e à luta feminina contra os silenciamentos colonialistas.

Nesse sentido, é digno de nota que a luta feminista tem avançado no reconhecimento e na busca incansável pela garantia dos direitos humanos do gênero feminino, apesar de toda a violência de gênero estar estruturada e sistematizada no tecido social, e também apesar de toda a opressão que ela representa não somente para as mulheres, mas para todos.

Em suma, no decurso desta seção discutimos sobre o romance *Tereza Batista cansada de guerra*, sobretudo, levando em consideração a violência estrutural e



sistêmica presente nas relações de gênero. E, por conseguinte, a performatização dessas violências por meio dos discursos.

3. Tereza Batista: a guerra em combate

Ao longo desta seção destacaremos a personagem Tereza Batista em razão da sua distinção quando comparada às demais personagens de identidade feminina aqui estudadas. O destaque se dá não porque ela tenha se isentado da violência de gênero, mas sim no que diz respeito à contestação dessa violência. Uma fala protagonista confirma a sua altivez: “ – Sou valente nada... Mais bem medrosa, *só que não posso ver homem bater em mulher*” (AMADO, 2008, p. 29, *grifos nossos*).

A violação aos direitos de Tereza Batista é principiada já na casa da sua tia Felipa, a quem competia a proteção e a manutenção da dignidade da protagonista, uma vez que, ainda sendo criança, necessitava do cuidado da sua responsável. O texto literário destaca que: “Felipa deseja apenas negociar, obter algum lucro, mesmo pequeno, Tereza é o único capital que lhe resta” (AMADO, 2008, p. 77).

Esse momento da narrativa evoca o pensamento de Saffioti (1999, p. 85), segundo o qual: “Mulheres em geral, e especialmente quando são vítimas de violência, recebem tratamento de não-sujeitos”. E é, oportunamente, da desumanização que decorre todo o padecimento das diversas formas de violências que a protagonista enfrentou; para a sua tia ela era um objeto comercial de valor monetário e para os homens objeto de desejo sexual. Em nenhum dos casos foi tida como ser humano, com sentimentos e com direitos.

Então, é curioso que Tereza tenha sido vendida justamente a um comerciante, esse detalhe reforça, ainda mais, a ideia de que ela era considerada

não uma menina, mas um objeto. Vejamos: “*Com a luz pequena e suja inspeciona a mercadoria: cara, um conto e quinhentos mil-réis e mais vale para o armazém. Não se arrepende, dinheiro bem empregado — bonita de cara, bem feita de corpo; ainda mais o será ao crescer em mulher no busto e nas ancas*” (AMADO, 2008, p. 115, *grifos nossos*).

Além da objetificação e da hipersexualização, Tereza foi mantida em cárcere privado, o que já se caracteriza como outro tipo de crime. No caso da personagem, apenas mais um dos vários sofridos. De acordo com o texto literário:

Atiraram-na dentro do quarto, bateram a porta. Ao saltar do caminhão, Justiniano e Terto Cachorro tiveram de carregá-la, prendendo-lhe as pernas e os braços. Pequeno e escuro, no fundo da casa, o quarto possuía apenas uma janela ao alto, condenada, por cujas frestas filtravam-se ar e claridade. No chão, largo colchão de casal com lençol e travesseiros, e um urinol (AMADO, 2008, p. 84).

Serviria bem de descrição da cela de uma cadeia, mas, no entanto, o excerto refere-se a um quarto no interior de uma casa, onde Tereza Batista foi privada de liberdade. Gomes (2014, p. 786) ressalta que “o ato de violação do corpo feminino é próprio da estrutura de gênero que empurra a mulher para os sombrios territórios do sacrifício”.

Na grande maioria das vezes, como exemplificado pelo enredo, “o território do sacrifício” tem como local o interior da casa, lugar dominado pelo masculino e que favorece o silenciamento da ocorrência de crimes contra as mulheres. Esse território possui proteção legal que resguarda a inviolabilidade do domicílio e reforça o jargão repetido continuamente: “em briga de marido e mulher, não se mete a colher”.



Também o local do domicílio favorece a invisibilização de determinados tipos de violência de gênero, o que dificulta que eles sejam apurados e punidos com a força da legislação; a prática do estupro de vulnerável é uma dessas violências que podem ser citadas como exemplo. No romance em estudo, Tereza Batista e todas as demais personagens foram submetidas a esse suplício. Segue a transcrição de uma das cenas:

Justo mete a mão, rasga-lhe o vestido de alto a baixo, sangue no tecido, sangue na carne dura, tersa. Toca o bico dos peitos, ainda não são peitos, são formas nascentes, as ancas apenas se arredondam, tão-somente um começo de mulher, um início, uma menina por demais verde, bem ao gosto do capitão, melhor não podia ser (AMADO, 2008, p. 118).

Muito embora o escritor represente, e até denuncie, a prática do estupro de vulnerável, não somente nessa obra, mas também em outros romances de sua autoria, na presente narrativa fica perceptível a ausência das consequências psicológicas que o estupro deixa na vítima, haja vista, “o trauma do estupro nunca é totalmente superado [...]” (FIGUEIREDO, 2019, p. 147).

Diferentemente, a literatura de autoria feminina no século XX vai além, especificamente ao abordar as implicações psíquicas do estupro para a vida das mulheres e ao “[...] questionar os diferentes tipos de violência física e simbólica contra a mulher quando repudia a dominação masculina” (GOMES, 2013, p. 3).

Além disso, não podemos perder de vista que Tereza resistiu aguerridamente a essas violências, “[...] enquanto tinha forças reagia e não se entregava” (AMADO, 2008, p. 123). E essa sua característica provavelmente é o que mais a distingue das demais personagens de identidade feminina no romance,

dado o fato de ela ter se oposto a uma realidade estrutural e sistêmica, que é a violência de gênero.

Uma cena bastante simbólica e que traduz essa resistência é a quebra do colar de ouro pertencente a Justiniano, segue citação: “Pois, a maldita não só trancou coxas e lábios, fez pior: meteu a mão no colar, um puxão no fio de ouro, rolaram as argolas pelo quarto, cada argola um tampo de menina colhido ainda verde” (AMADO, 2008, p. 119). Esse gesto tanto pode simbolizar uma quebra de correntes, isto é, o desejo de libertação, como também a ruptura de Tereza com a estrutura da violência de gênero, daí, portanto, a magnitude da cena.

Essa atitude heróica da personagem é uma tentativa de recuperação da sua humanidade perdida; não deixa de ser, ainda, uma forma corajosa de reivindicação dos seus direitos, amplamente negados por todos; a este propósito, convém citar o romance:

Durante uns dois meses, Tereza apanhou. O tempo exato ninguém mediu na folhinha mas deu para o povo se habituar e dormir no embalo dos gritos [...] Cada vez que o capitão a teve, foi na porrada. Cada novidade, custou tempo e violência. Chupa, ordenava o capitão; a sediosa trancava a boca, ele batia-lhe com a fivela do cinto em cima dos lábios: abre, cadela! [...] era preciso usar a mão aberta na cara, o punho fechado no peito, o cinto, a palmatória, a taca. Até que as forças de Tereza faltassem e ela consentisse ou executasse (AMADO, 2008, p. 122).

O uso da palavra concessão ao final da citação, diante do que foi narrado, soa impreciso ou mesmo inapropriado, pois todas as vezes que Justo explorou sexualmente Tereza foi por força da violência. Segundo a narrativa: “Tereza recebe na cara a mão aberta, quantas vezes não sabe, não contou, capitão Justo



tampouco” (AMADO, 2008, p. 117). E, apesar dela executar as ordens depravadas do capitão, isso não expressava o seu desejo, mas sim uma coação.

O desfecho dessa relação opressora é o assassinato de Justiniano pelas mãos de Tereza, o episódio exprime, nos dizeres de Xavier (2021, p. 131): “[...] uma subjetividade amarga, que busca na luta o resgate da dignidade perdida”. No romance aqui em estudo essa luta da protagonista se expressa até mesmo no epíteto que acompanha o seu nome “cansada de guerra”.

Nesse sentido, o enredo ilustra o embate da personagem. Segue transcrição:

Em vez de chorar, Tereza responde com um pontapé; treinada nas brigas de moleques, atinge o osso no meio da perna nua, a unha do dedo grande arranha a pele — uma esfoladura, um pingo de sangue: foi Tereza quem tirou sangue primeiro (AMADO, 2008, p. 116).

Ademais, Xavier (2021, p. 131) enfatiza a presença do “corpo violento” das personagens femininas na literatura como sendo “[...] a mola propulsora que leva a personagem a fazer a revolução”. Com o assassinato de Justo, Tereza demonstra a sua coragem de escolher pela própria vida, assim ela promoveu a mudança radical de que tanto necessitava para se ver livre dos abusos.

De acordo com Saffioti (1999) as mulheres sempre encontram formas de reagir às violências sofridas, inclusive não se esquivando de cometer violências, entretanto, quando isso ocorre é — antes de mais nada — provocado por uma violência anterior, isto é, uma reação. Por conseguinte, a autora não nega a existências de mulheres violentas. A nossa leitura em relação à Tereza é de que a sua atitude era sempre reativa, visto que as violências sofridas exigiam isso dela.

Após a morte de Justiniano, contudo, a protagonista permaneceu ainda vítima da violência de gênero. Desta vez, explorada por Emiliano Guedes, cuja

opressão foi exercida de forma passiva-agressiva, em outras palavras, a crueldade da sua intenção estava velada. Para exemplificar, observemos a pressão emocional sofrida pela personagem afim de que realizasse um aborto. Consta a fala de Guedes: “Decida, Tereza, entre mim e o menino. Nada lhe faltará, garanto, só não terá a mim” (AMADO, 2008, p. 285).

Ora, ele sabia da “dívida de gratidão” que Tereza contraía ao ser libertada do cárcere por seu intermédio; sabia também que a protagonista o transformara num “[...] santo, um deus, alguém muito acima dos demais [...]” (AMADO, 2008, p. 290). Então, o personagem se utilizou da violência psicológica para impor a sua vontade à protagonista. Porém, a modalização do seu discurso foi tamanha que até dá a entender que a decisão seria dela, quando era o contrário.

Noutro momento do texto, a opressão de Tereza por Emiliano fica ainda mais contundente. E, além disso, a visão patriarcal dele sobre as mulheres. Vejamos:

– Ainda bem. Não quero filho na rua. – *A voz educada porém crua, inflexível:* – Sempre fui contra, é uma questão de princípios. [...] Ademais, quem assume compromisso de família não deve ter filho fora de casa. Filho a gente tem com a esposa, se casa para isso. *Esposa é para engravidar, parir e criar filhos; amante é para o prazer da vida [...]. Eu quero minha Tereza para o meu descanso, para me fazer a vida alegre nos poucos dias que disponho para mim, não para ter filhos e amolações* (AMADO, 2008, p. 282, *grifos nossos*).

Na citação do texto literário, aparece outra vez a violência performada através do discurso — reflexão já feita na seção anterior deste artigo. Os papéis sociais femininos são bem delimitados na/pela fala de Guedes. É ele que, na condição de homem, rico, e provavelmente branco, dita os seus “princípios”. A sua



fala machista é enunciada como parâmetro a partir do qual os papéis femininos são estabelecidos.

De outro modo, Tereza Batista despertou, ainda, os desejos mais intensos de outros homens no romance, mexeu com os instintos mais profundos do masculino. Averiguemos: “– Você Tereza, é um fenômeno. Nem bem chegou a Aracaju e já fez uma porção de apaixonados e desafetos” (AMADO, 2008, p. 32). Nesse sentido, ela é a “*femme fatale*”, no dizeres de Pinheiro (2015, p. 46) esse arquétipo: “[...] exerce também poder sobre o homem, consome sua energia, seduz pelo desejo, despe o corpo e a alma”.

Com efeito, por último, merece destaque a imagem de “Tereza de pé, em sua mão o candeeiro sobe e avança; o capitão mais uma vez recua, salvando o rosto. Encostada à parede, a menina move a luz para localizar o inimigo” (AMADO, 2008, p. 116). Na cena, Tereza assume o papel da guerreira que se mantém de pé, em condições de combate; e carrega nas mãos a luz, símbolo da emancipação e da razão, que desde os primórdios é considerada como algo superior e necessária ao ser humano, e daquilo que elucida o espírito.

4. Considerações finais

A propósito de considerações finais, o presente artigo abordou a temática das violências de gênero no romance *Tereza Batista cansada de guerra* e, após a investigação, é possível concluir que a diversificação da violência de gênero ocorre tanto em função da tipificação, quanto das personagens femininas vitimadas.

Sobre as personagens, há pelo menos três tipos cuja reação delas ante as violências de gênero é peculiar. Quanto aos tipos: o primeiro deles é o das

personagens que promovem violências contra outras personagens femininas; o segundo é o tipo das personagens femininas que conformadas às violências de gênero, naturalizam essa realidade; e o terceiro tipo é o da protagonista que se rebela contra as violências de gênero. O quadro 1 ilustra os três tipos:

Quadro 1 - Quadro de organização das personagens

Promotoras de violência	Conformadas com a violência	Combatedor(a) da violência
Felipa Brígida Veneranda	Dóris Guga	Tereza Barista

Fonte: Ribeiro; Pinheiro (2023)

Para encerrar, mesmo sabendo que o tema exige prolongadas discussões que não se finalizam nesse trabalho, vê-se que a literatura assume uma função importante ao tematizar em suas narrativas situações humanas de extrema complexidade, como a violência de gênero. E é justamente isso que as personagens femininas do romance representam: a condição da mulher, seja de enfrentamento, seja de passividade. Qualquer que seja seu comportamento, há uma espécie de falseamento da realidade social, um apagamento dos direitos da mulher e da sua humanidade.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. *Tereza Batista cansada de guerra*. 3. reimpressão. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 29, n. 2, p. 449-469, 2014. Disponível



em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5897/5341>. Acesso em: 21 fev 2022.

BARROSO, Milena Fernandes. Violência estrutural: mediações entre “o matar e o morrer por conta”. *R. Katál*, Florianópolis, v. 24, n. 2, p. 397-406, mai./ago., 2021.

BARROSO. Violência estrutural contra mulheres em Belo Monte: o que os dados oficiais (não revelam). *Em pauta*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 43, p. 140-154, jan./jul., 2019.

BRASIL. *Lei Maria da Penha*. Lei n. 11.340/2006. Coíbe a violência doméstica e familiar contra a mulher. Presidência da República, 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm. Acesso em: 13 abr. 2021.

CORREIA, Ana Paula de Santana. O estudo da violência de gênero e sua intersecção com raça e classe social. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10, 2012, Florianópolis. *Anais eletrônicos* [...] Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012. p. 1-10. Disponível em: http://www.fg2013.www2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1372806721_ARQUIVO_CorreiaAPSII.pdf. Acesso em: 11 dez. 2023.

FIGUEIREDO, Euridice. Violência e sexualidade em romances de autoria feminina. *Interdisciplinar*, São Cristóvão, v. 32, n. 1, p. 137-149, jul.-dez. 2019. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/download/12872/9705/>. Acesso em 21 jun. 2023.

GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. *Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 01-11, jul. 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/download/3981/15576>. Acesso em: 21 jun. 2023.

GOMES. O feminicídio na ficção de autoria feminina brasileira. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 781-794, set./dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v22n3/04.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2021.

GRIJALVA, Dorótea Gómez. *Meu corpo é um território político*. Trad. Sandra Bonomini. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

IGARAPÉ. Site do Instituto Igarapé, 2021. *Sistema de Saúde no Brasil*. Disponível em: https://eva.igarape.org.br/health_system/br. Acesso em: 04 abr. 2021.

MENDONÇA, João Guilherme Rodrigues; RIBEIRO, Paulo Rennes Marçal. Algumas reflexões sobre a condição da mulher brasileira da colônia às primeiras décadas do século XX. *Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação*, Araraquara, v. 5, n. 1, p. 93-104, jan./abr. 2010.

MOORE, Henrietta L.. Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. *Cadernos Pagu: Corporificando gênero*, v.14, p. 13-44, 2000. Disponível em: <[https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020//Pagu/2000\(14\)/Moore.pdf](https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020//Pagu/2000(14)/Moore.pdf)>. Acesso em 22/12/2023.

NIELSSON, Joice Graciele; WERMUTH, Maiquel ngelo Dezordi. O domínio do corpo feminino: uma abordagem da dimensão pública da violência contra a mulher no Brasil. *Revista Brasileira de Estudos Políticos*. Belo Horizonte, v. 2, n. 123, jul./dez., 2021.

OTTONI, Paulo. *Visão performativa da linguagem*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

PINHEIRO, Maria do Socorro. *Erotismo metafísico na poesia de Gilka Machado: símbolos do desejo*. 2015. 152 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2015.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo: Fundação SEADE, v. 13, n. 4, p. 82-91, out./dez. 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/spp/v13n4/v13n4a08.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra R. G. Almeida; Marcos P. Feitosa; André P. Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?: o corpo no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

Recebido em 28/06/2023

Aceito em 07/12/2023

O espaço entre o imaginativo e o factual: venturas e desventuras de dois meninos pela Bahia, de Jorge Amado, e a Angola, de Ondjaki

The space between the imaginative and the factual: adventures and misfortunes of two boys in Bahia, by Jorge Amado, and Angola, by Ondjaki

Cristiane Aparecida Francisca Moreira¹

RESUMO: Este artigo pretende fazer uma reflexão a respeito das possíveis representações da infância, em suas múltiplas nuances, vividas dentro de um espaço físico adverso devido a motivações sociais e/ou políticas. Para isso, faremos uma análise comparativa entre os romances *Capitães da Areia*, do escritor brasileiro Jorge Amado e *Bom dia, Camaradas*, do autor angolano Ondjaki. Nesse sentido, pretendemos entender como essas infâncias são retratadas no âmbito da chamada literatura engajada ou literatura de resistência.

ABSTRACT: This article intends to reflect on the possible representations of childhood, in its multiple nuances, lived within an adverse physical space due to social and/or political motivations. For this, we will make a comparative analysis between the novels *Capitães da Areia*, by the Brazilian writer Jorge Amado and, *Bom dia, Camaradas* by the Angolan author Ondjaki. In this sense, we intend to understand how these childhoods are portrayed in the context of the so-called engaged literature or resistance literature.

PALAVRAS-CHAVE: Comparatismo literário; História; Infância.

KEYWORDS: Literary comparatism; History; Infancy.

1. Introdução

¹ Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo, licenciada em Pedagogia (2018), bacharel e licenciada em Letras (2012) pela Universidade de São Paulo.



“Porque a revolução é uma pátria e uma família” (AMADO, 2008, p. 270); a célebre frase com que Jorge Amado encerra o romance *Capitães da Areia*, de 1937 — também está presente dentro de *Bom dia, Camaradas* — publicado por Ondjaki em 2001, todavia não aparece citada explicitamente assim como na obra do autor brasileiro, mas atravessa a narrativa angolana de modo simbólico, ou seja, é um pensamento que encontra-se pulverizado dentro da totalidade do texto e age como força motriz a impulsionar os acontecimentos em *Bom dia, Camaradas*.

No romance de Ondjaki, encontra-se representada a infância, por meio, da personagem Ndalú – um menino que vive o dia a dia de um país recém-independente e imerso em uma longa e sangrenta guerra civil iniciada ainda quando Angola era uma colônia portuguesa. Portanto, mesmo antes da Independência angolana, os grupos nacionalistas – que combatiam os colonizadores portugueses – já lutavam entre si pelo controle político do país e, sobretudo, da capital Luanda, como ilustra o historiador, Paulo Fagundes Visentini:

A luta irrompeu primeiramente em Luanda, em fevereiro de 1975, entre o MPLA e os seguidores de Daniel Chipenda. Logo em seguida, as forças da FNLA invadiram o norte do país, com o apoio do exército do Zaire, tendo como objetivo chegar até Luanda e, assim, privar o MPLA de sua principal base de apoio antes da formalização da independência. (VISENTINI, 2012, p. 56).

Assim, cabe ressaltar dois aspectos a respeito da maneira como esses fatos históricos reverberam dentro do livro de Ondjaki. Primeiro, a verdadeira pátria – a qual o escritor angolano exalta – através dos diálogos entre Ndalú e camarada António – só nasceu após a revolução popular que culminou com a proclamação da independência em 11 de novembro de 1975 e ainda está em formação durante o

período narrado. E, em segundo lugar, a guerra fratricida que no recorte temporal escolhido pelo autor acontecia apenas nas regiões rurais de Angola, também, atingiu a sua capital anteriormente ao momento sócio-histórico retratado pela narrativa.

Nesse sentido, *Bom dia, Camaradas* não deixa de ser uma volta ao passado para tentar entendê-lo e até mesmo indagá-lo. Não apenas ao passado da geração pré-independência, como ao passado da infância de Ondjaki e, por assim dizer, da infância da independência do próprio país.

Segundo o autor, “o livro é autobiográfico”², uma vez que retrata os anos de sua infância vividos “nessa Angola de estreia da independência”³ através da personagem Ndalu – nome de batismo de Ondjaki – no entanto, ainda segundo o escritor na mesma entrevista, também “é um livro ficcionado”⁴, assim, após algumas minuciosas leituras de *Bom dia, Camaradas*, pudemos perceber que as duas afirmações do autor acabam por ir ao encontro de algumas das indagações que nos movem neste trabalho, como: qual é o espaço entre o imaginativo e o factual? Como se dá a representação de fatos históricos dentro de uma obra romanesca? E, por fim, qual a importância e abrangência desse tipo de literatura para a sociedade?

Nesse sentido, podemos ressaltar que, dentro da literatura angolana, a história é revista através da ficção e a oralidade encontra-se arraigada nas tradições africanas. Ademais, dentro do processo que culminou com a independência de Angola, existia a necessidade latente de recontar a história do

² Comentário feito pelo autor em entrevista ao programa Roda viva exibida pela emissora brasileira TV Cultura em 15 de julho de 2007.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*



país e criar um espaço para que as futuras gerações de angolanos pudessem conhecê-lo pelo olhar africano e não mais pela perspectiva europeia.

Além disso, a história de Ondjaki e de suas personagens mesclam-se a de seu país e por conseguinte, o autor parece voltar o seu olhar para o passado com a intenção de entendê-lo melhor dado que na ocasião em que esses fatos ocorreram ele não tinha maturidade e muito menos distanciamento crítico para isso, ou seja, agora Ondjaki pode rever a história de seu país por outro prisma e falar a respeito da mesma estando em outro *lôcus* enunciativo, o que lhe permite um olhar mais livre sobre o que narra.

Em *Capitães da areia* temos o despertar do herói⁵ – que na obra de Jorge Amado não é um solitário como no romance burguês e sim, um herói coletivo que vai se formando ao longo da narrativa ao mesmo tempo em que toma consciência das injustiças sociais a sua volta – “o herói corre risco em favor de algo mais elevado” (DUARTE, 1997, p. 140). É importante ressaltar que o despertar do herói é um recurso bastante utilizado em literaturas engajadas, como a amadiana.

Portanto, ao acompanhar a transformação de Pedro Bala de chefe dos meninos abandonados da capital baiana a militante e preso político, o leitor, também, é atravessado pelo Brasil varguista e as muitas violências sofridas pelos indivíduos que estavam à margem da sociedade naquele período.

Por esta razão, ao final dessa análise, encontramos-nos convencidos a defender a ideia de que tanto em *Capitães da Areia* quanto em *Bom dia, Camaradas* a “revolução” acaba por tornar-se a almejada pátria dos homens e mulheres que lutavam para derrubar o fascismo, dentro do Brasil, e o colonialismo, em Angola.

⁵ Recurso mais comum na chamada primeira fase do autor.

Assim, essa flâmula de resistência heroica – percorrendo toda a obra até o final de cada um dos dois romances – ainda que sejam finais bem distintos: enquanto Angola caminha para um cessar fogo, o Brasil mergulha no “ano que foi todo ele uma noite do terror” – torna qualquer um daqueles que compartilhem das mesmas ideias e sonhos – seja em Salvador ou em Luanda – parte de uma singular família plural, que não era ligada pelo mesmo sangue ou pela mesma etnia, e sim unida pela forte vontade de mudanças e movida pela ideia de liberdade.

E é justamente nesse universo engajado que inserem-se as escritas desses dois romances que, apesar de serem frutos de momentos e países distintos, constituem-se da mesma inspiração combativa que tentaremos desescamotear nas próximas páginas.

2. Jorge Amado: história e lutas na década de 30

Embora, muitas vezes, a crítica acabasse por construir uma imagem diminuída da literatura amadiana, o público leitor edificou a escrita do autor consagrando-a não só no Brasil, como no exterior. Nesse sentido, vale salientar, que até o início dos anos noventa, Jorge Amado era o escritor brasileiro mais traduzido no mundo.

Sua obra costuma ser dividida em duas fases: a fase política – que vai do lançamento de *O país do carnaval*, em 1930, até a publicação da trilogia *Os subterrâneos da liberdade*⁶, de 1954 e o seu afastamento do Partido Comunista após

⁶ Trilogia formada pelos volumes: Os ásperos tempos, Agonia da noite e A luz no túnel.



as denúncias de Nikita Khruchióv – e a fase pitoresca, marcada pela publicação de *Gabriela, Cravo e Canela*, em 1958, e que duraria até o fim de sua vida.

Muitas das narrativas de Jorge Amado advém de fatos históricos e experiências pessoais vivenciadas pelo escritor ou por pessoas próximas a ele. O autor costumava afirmar que a sua escrita era alimentada pela “vida vivida” e, ainda que só tenha escrito dois livros de memórias, essas vivências acabam por reverberar em toda a sua obra, como afirma a pesquisadora de literatura amadiana, Norma Seltzer Goldstein:

O encontro entre a vida real e ficção percorre grande parte da obra do autor. Essa fusão permite ao leitor acompanhar diferentes temas tratados na ficção que, direta ou indiretamente, remetem ao mundo em que vivemos. Considerando o entrecruzamento de ficção e vida real como eixo principal dos diálogos amadianos, é possível considerar que dele se desmembram novos diálogos. (GOLDSTEINS: 2008, p. 11).

Desse modo, mesmo aquelas experiências vividas de forma premeditada pelo autor, como as que deram origem a *Capitães da Areia*, revela-nos o cuidado e a dedicação de Jorge Amado em relação ao seu trabalho. Um bom exemplo disso está na declaração a seguir – feita pela escritora Zélia Gattai Amado:

A temática das crianças que vivem nas ruas continua bastante atual. Para escrever *Capitães da Areia*, Jorge Amado foi dormir no trapiche com os meninos. Isso ajuda a explicar a riqueza de detalhes, o olhar de dentro e a empatia que estão presentes na história. (AMADO, 2008, p. 271).

Nesse sentido, estabelece-se uma confluência entre a produção amadiana e a obra de Ondjaki. Logicamente, nem todos os autores buscam ou precisam buscar

acontecimentos reais para enriquecer a sua produção romanesca e, mesmo quando o fazem, esses fatos ganham outra vestimenta, um certo estatuto ficcional, e são trabalhados como matéria ficcionalizada. Entretanto, dentro dos dois romances aqui analisados, podemos perceber claramente os recortes históricos costurados à ficção na construção de uma teia que nos possibilita uma visão epistêmica a respeito da sociedade da época em que se dão os fatos narrados.

Em *Capitães da Areia*, por exemplo, além dos momentos precedentes ao Estado Novo, também temos a representação do Cangaço, das epidemias de varíola, das greves – tão comuns na escrita do autor – e da proibição ao culto do Candomblé. Fora isso, podemos vislumbrar dentro da literatura amadiana um fio condutor que liga acontecimentos, ideias e personagens através de seus livros, como nos revela o professor e crítico literário, Antonio Candido:

Os livros desse autor nascem uns dos outros, germinam de sementes lançadas anteriormente, sementes que às vezes permanecem muito tempo em latência (...). Dos meninos vadios de Jubiabá, do bando de Antônio Balduino, nascem e crescem os Capitães da Areia, e dos seus saveiros, do oceano, nasce Mar morto. Os meninos vadios, por sua vez, são certamente uma necessidade imposta por Suor, pelo desejo de mostrar a gênese daquela vida esmagada de cortiço. (CANDIDO: 2008, p. 71).

É sempre importante lembrar que Jorge Amado escreveu *Capitães da Areia* às vésperas do golpe dado pelo então presidente Getúlio Vargas, isto é, no epicentro da crise política a qual culminaria com o Estado Novo e que ele vivenciou, como intelectual de esquerda, o que afere certo tom de testemunhal ao romance.

Nesse sentido, o olhar que Amado empregava para descortinar o seu país, tanto na primeira quanto na segunda fase de sua carreira, acabou por torná-lo um “interprete do Brasil” segundo o historiador Alberto da Costa e Silva ou mais ainda



“seu inventor” nas palavras do crítico literário José Castello: “Não é exagero dizer: Jorge Amado foi o inventor do Brasil moderno. Não há escritor brasileiro que tenha a imagem pessoal tão ligada a nosso país quanto ele” (2008, p. 11), ou seja, ao contrário de outros autores que escamoteavam a realidade brasileira, Jorge procurava retratar o Brasil de maneira fiel com todos os seus problemas sociais, porém com suas belezas e a alegria do povo brasileiro, principalmente, do povo baiano de modo que seus leitores pudessem “conhecer”, por meio de sua literatura, um pouco desse território.

Apesar disso, Jorge Amado não se sentia contemplado com a imagem de grande escritor que lhe era atribuída e muito menos a de literato, a qual muitas vezes o autor baiano renegou, “Para Jorge, os escritores podiam ser tudo, menos literatos. Literato é o homem letrado e que gosta de exibir erudição, ele pensava. Jorge, ao contrário, era apenas um homem que gostava de escrever. Dizia ser um escritor e mais nada” (CASTELLO, 2008, p. 13).

Essa relutância em pertencer à intelectualidade, de certa maneira, o manteve cada vez mais próximo ao povo, material humano de sua escrita, o que aumentou ainda mais a sua popularidade entre os seus leitores. Ademais, possibilitou ao escritor vivenciar suas convicções políticas e existenciais como um escritor engajado primeiramente norteadado pela ideologia marxista e depois apenas por um sentimento de dever: “o escritor engajado coloca em jogo bem mais do que sua reputação literária; ele arrisca a si mesmo integralmente na escritura, fazendo aparecer aí a sua visão do mundo e as escolhas que dirigem a sua ação” (DENIS: 2002, p. 46).

Por outro lado, é muito provável que tenha sido essa aversão à figura de grande intelectual e uma consciência tranquila, por fazer o que acreditava, que o

manteve neutro diante dos críticos e seguro de si e de seu trabalho mesmo não alcançando um maior destaque dentro do cânone da literatura brasileira.

3. Ondjaki: história e esperança nos anos de utopia

É muito provável que o maior desafio desse trabalho seja falar sobre uma obra de um jovem escritor que está em plena ascensão e desenvolvimento de sua escrita. Por isso mesmo, cabe aqui ressaltar que esse estudo diz respeito à leitura de *Bom dia, Camaradas*, primeiro romance do autor, publicado em 2001, sem relacioná-la a sua produção posterior.

Isto posto, o romance como gênero literário surgiu em um período de inúmeras mudanças políticas e transformações sociais, que marcaram o advento da burguesia europeia a partir do século XVI, e ainda hoje preserva em seu cerne esse caráter atrevido e metamórfico.

Comumente visto como herdeiro das grandes formas épicas do passado, o romance no sentido em que o entendemos hoje, é um gênero relativamente recente, mantendo laços apenas muito frouxos com a tradição de que se originou. Para uns nascido com as peripécias de Dom Quixote, para outros, com o naufrágio e a ilha deserta de Robinson Crusoe, o romance moderno, a despeito das nobres origens a ele atribuídas pelo historiador e que ele próprio reivindicava, é na realidade um recém chegado nas Letras, um plebeu que vingou e que, em meio aos gêneros secularmente estabelecidos e pouco a pouco por ele suplantados, continua parecendo um arrivista, às vezes um aventureiro. (ROBERT, 2007, p. 11).

Logo, a chegada desse gênero narrativo nas então colônias portuguesas na África não apresenta um contexto histórico-social muito diferente. Tipo de literatura, inicialmente, tido como “açucarado” e desse modo adequado ao



entretenimento unicamente do público feminino. O romance, pouco a pouco, foi ganhando força e transformou-se em uma arma importante na luta pela conscientização popular e uma força motriz na construção da tão sonhada identidade nacional do homem africano.

Mesmo não havendo nesses territórios uma burguesia emergente tão forte quanto na Europa do século XVIII, países como Angola e Moçambique – que tinham em comum o fato de serem colonizadas por Portugal – viam ano após ano suas riquezas esvaindo-se e indo parar nos cofres do autoritário governo ditatorial salazarista. Fora isso, eram obrigados a sujeitar-se à violenta repressão exercida pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado⁷ (PIDE), braço armado da metrópole no controle interno de seu território e, principalmente, no “além-mar” o que acabava por reforçar a necessidade urgente de reformas administrativas e sociais nesses espaços.

Desse modo, o romance surge como um gênero vivificador e com forte papel social dentro de uma tradição ficcional até então, somente, ligada à poesia. Assim, o romance vai liderar um projeto literário atrelado a um plano ainda maior, o da independência política em relação a Portugal, isto é, o novo gênero ficcional permitia não só a manifestação de um ideário libertador, como, a problematização da questão colonial e de todos os agravantes desse processo, até então.

Durante a longa dominação portuguesa no continente africano, a literatura era produzida pelos colonizadores, que eram retratados como uma espécie de desbravadores heroicos daquele espaço primitivo: “um herói cristão europeu” que

⁷ A PIDE foi criada durante o chamado Estado Novo português, e se constituiu em um dos órgãos mais enérgicos no combate aos inimigos do regime ditatorial salazarista, e em 1957 foi mandada para Angola a fim de combater os movimentos rebeldes que nasciam como frutos do descontentamento do povo angolano em relação ao governo colonial.

em um ato de extrema coragem e desprendimento abandona Portugal para servir a sua pátria no hostil continente africano.

E ao chegar ao “novo mundo” e encontrar os seus habitantes “brutos e pagãos”, o homem europeu – personagem principal do enredo – com todos os seus inúmeros atributos; precisaria educar os “selvagens” na fé cristã, na língua e na lei da coroa portuguesa, pois essa era a sua missão.

Fora isso, a maior parte da população nativa era formada por analfabetos, o que dificultava ainda mais qualquer tipo de reação por parte dos angolanos. Assim, por muito tempo a literatura colonial perdurou no país. Todavia, alguns angolanos, filhos das famílias mais abastadas da colônia, acabaram por estudar fora do país e assim começaram a organizar-se. Primeiro foram poetas como Agostinho Neto e Mário Pinto de Andrade e depois prosadores como José Luandino Vieira e Pepetela.

Desse modo, a ideia de produzir uma literatura sobre Angola, escrita por angolanos e que viesse ao encontro dos anseios dessa geração ajudou a fomentar o sonho de independência do país. Outro ponto de extrema importância nessa literatura é o espaço narrativo, José Luandino Vieira centraliza as ações de suas obras nos musseques⁸ de Angola, Pepetela escolhe como espaço romanesco os locais por onde passavam as guerrilhas durante a Luta de libertação, enquanto Ondjaki, como veremos mais tarde, fala diretamente da capital do país, a respeito dos “ecos de guerra” tão presentes na rotina da cidade.

Dessa forma, surge o herói da chamada literatura nacional em contraponto ao herói colonial. Um herói que tem por missão alargar a visão do homem africano em relação a si mesmo e, também, a atroz colonização sofrida não só por Angola,

⁸ Musseque, expressão que em língua nacional Kimbundu, significa "onde há areia", ou seja, são os bairros mais pobres de Luanda, geralmente sem asfalto, que podem ser comparados com as chamadas favelas brasileiras.



como por outros países africanos, além de ajudar a construir a identidade nacional desse novo homem que irá edificar uma nova nação.

Consequentemente, é no conteúdo expresso que esses romances vão ganhar maiores proporções nessas colônias, ou seja, por sua vocação pela historicidade e suas tentativas em captar a sociedade em constante transformação. Mais do que isso, essa mescla existente entre o discurso poético e o discurso científico que perpassa o gênero como um todo e, principalmente, a capacidade de pensar a sociedade inspirando-lhe novos rumos, “Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites.” (BENJAMIN, 1994, p. 201) e, portanto, o romance também vai interferir no meio social que o gerou “O romance com efeito, exprime a realidade segundo um ponto de vista diferente, comparativamente analítico e objetivo, de certa maneira mais adequado às necessidades expressionais do século XIX.” (CANDIDO, 1981, p. 109).

Salvo todas as coisas que já foram explanadas até aqui, não podemos desconsiderar o quanto essa geração precursora de romancistas angolanos também influenciou a geração seguinte, formada pelo próprio Ondjaki e outros autores seus contemporâneos, uma vez que esse grupo nasceu após a independência do país e educado ainda em um regime socialista implantado pelo MPLA com efetivo apoio de Cuba é herdeiro legítimo do anterior e carrega certa responsabilidade por isso, “Ele também falou do camarada Che Guevara, falou da disciplina e que nós tínhamos que nos portar bem para que as coisas funcionassem bem no nosso país” (ONDJAKI: 2001, p. 21).

Como já mencionamos nesse estudo, *Bom dia Camaradas* é o primeiro romance do autor e está inserido pelo próprio Ondjaki em uma tríade chamada “anos 80” que retrata a sua infância e a história de seu país nesse período.

Pensando no país e no momento histórico descrito pelo escritor angolano, não podemos nos furtar de observar o lugar de destaque que cabe ao regime socialista que se erguia então e todas as implicações desse processo político. Entretanto, segundo Ondjaki, o livro fala de sua infância e os encadeamentos políticos retratados são apenas o pano de fundo e não a ação central da narrativa.

Não é que o livro fala da saudade de um regime. O livro, através da infância, através da saudade, vai retratando esse regime. Eu quis até, quase, assumir uma postura um pouco neutra de retratação desse regime. Como uma criança vê, viveu, vivenciou esse regime. Eu acho que as crianças não faziam uma análise muito profunda. Até que hoje eu poderia fazer. Eu não quis fazer essa análise. Eu quis que essa criança olhasse para o país e que dissesse com uma certa inocência, com uma certa imparcialidade, o que estava a passar. Isto sim, eu procurei relatar, de certo modo, do ponto de vista da criança. (ONDJAKI, 2007)⁹.

Por isso, que dentro de nosso trabalho procuramos entender o momento histórico como um dos possíveis caminhos de análise, entretanto, não como algo que possa se sobrepor a narrativa ficcional elaborada pelo autor, isto é, alguns fatos históricos representados em *Bom dia, camaradas* ajudam a dar sustentação aos acontecimentos narrados, todavia, a teia romanesca criada por Ondjaki vai muito além disso.

O autor ficcionaliza experiências vividas para assim narrá-las e, desse modo, as experiências humanas fomentam a matéria literária deixando o seu lado factual e individual para tornar-se literaturizadas e coletivas. Ademais, constituem-se como uma reconstrução de momentos vividos e nunca momentos realmente vividos, ou

⁹ Fala do autor em entrevista ao programa Roda viva exibida pela emissora brasileira TV Cultura em 15 de julho de 2007.



seja, por mais intensa que uma vivência tenha sido para um indivíduo, ele nunca conseguirá recriá-la no campo artístico com total exatidão.

As sensações, a visão e a vivência em si estão intrínsecas dentro da singularidade de cada experiência vivida, desse modo, todas as vezes em que um autor tenta recriar em uma obra algo já vivenciado por ele ou por outrem, ele esbarrará com essa impossibilidade e cruzará novamente não com essa vivência e sim com as suas próprias memórias a respeito delas, memórias muitas vezes transformadas pelo tempo.

Por outro lado, quando bem trabalhadas essas memórias podem conduzir o trabalho do escrito por caminhos diversos e fecundos, nossa tentativa aqui é tentar entender esse processo de reconstrução do passado e a motivação de Ondjaki para isso.

Por fim, entre os méritos do escritor angolano está a capacidade de orquestrar ficção e história com auxílio de certos matizes de lirismo e humor que ajudam a compor o belo e leve mosaico ramificado entre o individual e o coletivo em que acaba por se constituir esse romance. Uma obra que entre tantos cheiros descritos, remonta ao cheiro da esperança que envolvia essa nação recém-liberta buscando, durante a década de 80, sedimentar a sua independência e caminhar rumo a um futuro melhor.

4. Considerações finais

Para demonstrar alguns aspectos de nossa análise e enfim concluí-la, voltaremos ao título de nosso trabalho para explanar algumas considerações importantes, *O espaço entre o imaginativo e o factual: literatura e história nas*

venturas e desventuras de dois meninos pela Bahia, de Jorge Amado e a Angola, de Ondjaki. O primeiro ponto destacável pelo título de nosso estudo pode ser resumido em uma dessas duas perguntas: qual é o espaço entre fato e ficção ou literatura e história? Ou ainda, no que se aproximam e no que se repelem fato e ficção?

Em nossa pesquisa, pudemos percebermos como isso ocorre de maneiras diferentes em cada um dos romances que examinamos: *Capitães da Areia* se enquadra no gênero romance proletário e atende alguns preceitos para ser também chamado de documento social, “[...]apesar de ficção, ele é escrito no momento de vivência do autor, onde o escritor, o militante e o cientista social, se relacionam intimamente para, através desta obra, captarem, uma realidade que faria parte de uma “história imediata”” (SERRANO, 1988, p. 02).

Ao relacionarmos o ponto de vista empregado pelo professor Carlos Serrano em sua análise do romance, Myombe (Pepetela, 1979), ao livro de Jorge Amado podemos facilmente fundamentar a ideia de *Capitães da Areia* como uma espécie de documento social, uma vez que o escritor baiano assim como o revolucionário angolano compõe a sua obra tendo esse “olhar de dentro” da situação, ou seja, Jorge Amado escreve entre outras coisas sobre a situação de militantes marxistas (como ele) às vésperas do Estado Novo (momento que ele estava vivendo) e em muitas ocasiões irá somar a sua ficção as experiências vivenciadas por ele mesmo ou por pessoas próximas ao seu convívio.

Em contrapartida, *Bom dia Camaradas* apresenta um distanciamento temporal dos fatos e uma tentativa do autor em visitá-los da mesma forma que revisita a criança que já foi um dia; o “pioneiro” nascido em um país recém-independente e educado de acordo com a ideologia política adotada pelo novo governo. No livro de Ondjaki, a questão histórica mescla-se à questão da



memória, ou seja, há uma rememoração dos acontecimentos factuais vivenciados pelo autor e isso gera uma oscilação entre a memória pública e memória privada ou ainda entre a memória coletiva e a memória individual.

O segundo ponto que nos chama bastante atenção dentro do título de nossa pesquisa é o espaço romanesco, que aqui aparece sob o nome de um estado brasileiro e de um país africano, entretanto, ambos os espaços são adjetivados pelo nome do autor do romance que estamos estudando. Assim, fica claro que não estamos falando somente da Bahia, mas da Bahia de Jorge Amado e o mesmo vai acontecer com Angola que em uma relação metonímica é refletida através da sua capital: Luanda.

Portanto, em ambas as narrativas temos um espaço singularizado por esses autores e que não pode ser reproduzido em sua totalidade por ninguém mais, isto é, as ações de cada um desses romances dão-se em um espaço romanesco único; criado para as narrativas de certa autoria e que não pode ser dividido com outra ficção.

Por último, temos a questão da infância que amalgama os dois romances apesar de ser representada de modo diferente nas obras literárias, em *Capitães da Areia* a infância é marginalizada enquanto em *Bom dia, Camaradas* ela nem sempre é vivida de forma plena, mas assim mesmo encontra meios de se fazer infância. Em suma, cada autor tenta mostrar essa fase da vida humana como poderia ser dentro de certo espaço físico e momento histórico e nos mostra como ela pode ser influenciada por esse meio e mesmo assim manter a integridade de sua essência.

Referências bibliográficas

ABDALA JR., Benjamin. *De vôos e ilhas: Literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o Brinquedo e a Educação*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*. Companhia das Letras: São Paulo, 1994.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

CANDIDO, Antonio. "A Literatura e a Vida Social". In: *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. "A Literatura e a Formação do Homem" In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34. Coleção Espírito crítico (seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas), 2002, 77-92.

CANDIDO, Antonio. "O Direito à Literatura" In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 2004, 169-191.

CANCELLI, Elizabeth. *O mundo da violência – a política da Era Vargas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.



-
- CARONE, Edgard. *O Estado Novo* (1937- 1945). São Paulo: Difusão Editorial, 1976.
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Via Atlântica, 1999.
- ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angolana*. Luanda: UEA, 1974.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GATTAI, Zélia. *Anarquistas, graças a Deus: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GOLDASTEIN, Norma Seltzer. *Caderno de literaturas: A literatura de Jorge Amado*. Companhia das Letras: São Paulo, 2009.
- LAFETÁ, João Luís. *1930: A crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LOTAMN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. M.C.V. Raposos e A. Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.
- MACÊDO, Tania. *Luanda, Cidade e Literatura*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda: Nzila, 2008.
- ONDJAKI. *Bom dia, camaradas*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz e GOLDASTEIN, Ilana Seltzer (organizadoras) *Caderno de leitura: O universo de Jorge Amado*. Companhia das Letras: São Paulo, 2009.

SCHWARTZ, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet e COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Editora Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SERRANO, Carlos Moreira Henriques. *Angola: nasce uma nação* - um estudo sobre a construção da identidade nacional. 1988. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988. Acesso em: 26 dez. 2023.

VISENTINI, Paulo Fagundes. *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

Recebido em 14/08/2023

Aceito em 07/12/2023

O carrossel da revolução: Opressão e resistência em *Capitães da areia*

The carousel of the revolution: Oppression and resistance in *Captains of the sands*

Emanuella Pereira de Souza Dantas¹
Manoel Freire Rodrigues²

RESUMO: O objetivo nesta pesquisa centra-se na relação do binômio opressão e resistência e de como esse se manifesta nas personagens amadianas de *Capitães da areia*. Buscamos, com esse artigo, a partir dos postulados de Candido (2000; 2015; 2019), Bueno (2015) e Marx (2014), entre outros autores, analisar as relações entre opressão e resistência, partindo das questões sociais, que subsidiaram nossa análise. O recorte selecionado busca evidenciar a violência enfrentada, e o despertar de uma resistência, objetivando uma liberdade social.

ABSTRACT: The objective of this research focuses on the relationship between oppression and resistance and how this is manifested in the Amadian characters of *Captains of the Sands*. With this article, based on the postulates of, Candido (2000; 2015; 2019), Bueno (2015) and Marx (2014), among other authors, we seek to analyze the relationships between oppression and resistance, starting from of social issues, which subsidized our analysis. The selected clipping seeks to highlight the violence faced, and the awakening of resistance, aiming at social freedom.

PALAVRAS-CHAVE: Comparatismo literário; História; Infância.

KEYWORDS: Literary comparatism; History; Infancy.

1. Considerações iniciais

A aparição com maior frequência de classes menos favorecidas na literatura brasileira do século XX, constituídas à época por segmentos culturalmente à

¹ Graduação em Letras- Língua Vernácula e Língua Inglesa pela Universidade Federal de Campina Grande- UFCG (2014). Pós-graduada em Estudos Literários pela UFCG, Campus Cajazeiras (2016).

² Graduado em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (1995), com Mestrado em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2001) e Doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2009).

margem e politicamente reprimidos, tais como negros, homossexuais, pobres, entre outros, oportunizou que esses grupos tivessem voz e espaço, e que o modelo de leitura em que as narrativas privilegiavam a burguesia e contribuíam para o esquecimento do passado de lutas fosse, aos poucos e, ainda que muito lentamente, deixando de ser único.

Nesse ínterim, a temática das representações das minorias na literatura nacional traz, para o contexto literário, tons de denúncia contra as esferas sociais que mais oprimiam essa parcela da população. É comum encontrar, nos romances escritos a partir do século XX, mais precisamente com os modernistas, um teor ácido e crítico ao tratar das relações entre opressor e oprimido. Ainda que grande parte dos escritores modernistas pertencessem, em teoria, ao outro lado da moeda, isso porque nomes como Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, por exemplo, mesmo que tratassem em seus romances de temas como exclusão social, fome e preconceito racial e econômico, não pertenciam a essa parcela inferiorizada da população, tratavam dos problemas em seus romances, mas não os vivenciavam.

Na Literatura Brasileira, a representação das classes sociais menos favorecidas teve seu ápice com o romance da década de 30, quando os escritores da época, embebidos pela revolução iniciada na década anterior, se propuseram a demonstrar a realidade nacional também nas obras que escreviam. Com a intensificação do processo de industrialização no Brasil, iniciado ainda no século XIX, tendo o café como mola mestra na região Sudeste, a classe operária também cresceu e, naturalmente, com a mudança, o espaço social e as artes passaram por renovações também, e conseqüentemente a literatura mudou, refletiu essas alterações sociais. Sobre essas mudanças, Alberto Passos Guimarães apontou que:



[...] há uma arte nova. Mas esta arte não é simplesmente a renovação do processo de composição, nem dos gêneros nem das formas. Há uma arte nova como consequência direta da renovação do ambiente social e com íntimas diferenças de natureza que a distância às léguas dos passados conceitos de arte. Há uma arte nova, ligada ao movimento de emancipação de uma classe, refletindo todos os aspectos da luta por essa emancipação (GUIMARÃES, 1933, p. 288 *apud* BUENO, 2015, p.161).

Nesse sentido, a literatura também se renova, e com a luta pela emancipação das classes menos favorecidas se fortaleceu o englobar dos trabalhadores, dos pobres, dos pretos, dos, até então, invisíveis à literatura burguesa, termo utilizado por Karl Marx.

2. O romance *Capitães da areia*

Capitães da areia tem em seu enredo as desigualdades sociais como pano de fundo, os meninos pobres que vivem no trapiche abandonado muito diferente dos meninos da dita parte rica da cidade. Consoante o narrador, andam sempre mal vestidos, com exceção de Gato, que embora tenha limitações, procura sempre se vestir bem, menino branco e malandro, apaixona-se por Dalva, uma prostituta, e vive com ela uma vida de pequenos golpes. Destacam-se ainda, Sem-Pernas, o menino deficiente que usa de suas limitações para causar comoção nas famílias que serão assaltadas, ele é muito frio e tem um comportamento fixo associado à maldade, segundo o narrador, era inconveniente: “Sem-Pernas costumava burlar dele, como de todos os demais do grupo, mesmo de Professor, de quem gostava, mesmo de Pedro Bala, a quem respeitava.” (AMADO, 2008, p. 37). Ainda se

apresentam Boa- Vida, um malandro, muito pouco preocupado: “Boa-Vida não era dos que mais faziam pela vida. Gostava de deixar a vida correr, sem se preocupar muito. Era mais um parasita do grupo.” (AMADO, 2008, p. 71), Pirulito, o menino que queria ser padre, João Grande, o de bons conselhos e grande coração:

Pedro, o chefe, também gostava de ouvi-lo. E João Grande bem sabia que não era por causa da sua força que tinha a amizade do Bala. Pedro achava que o negro era bom e não se cansava de dizer:
– Tu é bom, Grande. Tu é melhor que a gente. [...] (AMADO, 2008, p. 31).

Além de Volta Seca, o menino que sonha com o cangaço, Almiro, que tem uma relação homoafetiva com Barandão, e, acometido pela varíola morre da doença. O Pe. José Pedro e a mãe de santo Don’Aninha que são as duas figuras religiosas no romance com maior densidade. Pedro Bala, o líder do grupo, e que posteriormente tem uma análise mais profunda, assim como outras personagens. Tem ainda o Querido-de-Deus, capoeirista que tem apreço pelos capitães da areia, Dora, única personagem feminina a integrar o grupo dos menores abandonados, Professor, único do grupo que sabia ler, é possível apontar que ele conseguisse mensurar a capacidade heróica que os meninos possuíam, e outras tantas personagens, haja vista a natureza da narrativa tratar exatamente de um grande grupo.

Assim, as personagens de *Capitães da areia* endossam um enredo de denúncia social, de uma época da Bahia. No romance, o narrador aponta para o fato que a infância marginalizada é consequência da má distribuição de renda, da desigualdade social, da falta de assistência do Estado. Logo, a única saída dos menores abandonados no romance é resistir a todo tipo de opressão insistindo pela sobrevivência, essa se dá através de pequenos delitos. A discussão acerca da



infância marginalizada ainda sobrevive, os menores infratores de Jorge Amado perduram de forma análoga à ficção ainda hoje nos grandes centros brasileiros.

Nesse ínterim, as crianças abandonadas, que formaram um grande grupo e tem Pedro Bala como chefe, grande líder, são de toda forma apenas vítimas de uma sociedade opressora e excludente, mas essa resistência é violenta, infringem leis, são cruéis por várias vezes. Isso porque, a violência cometida pela sociedade contra as crianças, descrita no romance, é responsável pela devolutiva dos menores, eles não podem oferecer outra resposta senão o desprezo sobre eles despejado. Os meninos crescem, tomam rumos distintos, como Professor, que se torna pintor no Rio de Janeiro, ou Volta Seca, preso pela polícia e condenado por vários crimes, todavia o problema do qual fazem parte não cessa:

A desigualdade que gera os menores infratores é a mesma que produz o cangaceiro (Volta Seca) e o marginal urbano (Gato); é a mesma que propicia o surgimento do artista engajado (Professor) e do ativista político (Pedro Bala). Ao final, os meninos tomam corpo de adultos, mas continua a tensão que os opõe ao mundo e que exige deles novas armas. Amado faz da desigualdade não apenas o núcleo, a enervação central do romance. Ao mimetizá-la, quer falar a história do outro, a história a contrapelo, centrada nas vozes subalternizadas. E, ao trazer essas vozes para o centro do projeto socialista que embala seus primeiros escritos, quer construir, pela via literária, a solução. Apontando aos marginais o caminho da luta de classes, em pleno alvorecer do Estado Novo, Jorge Amado ostentava, provocativamente, o lado subversivo da utopia (DUARTE, 2002, p. 44).

Se o romance proletário buscava essa apresentação de uma literatura para as massas, *Capitães da areia* traz essa ligação forte com a luta de classes, a consciência proletária. O romance, que tem a infância marginalizada como

temática, e dentro dessa proposta apresenta tantos outros problemas vivenciados pelas classes mais baixas, tornou-se referência nessa propositura do gênero.

A idealização romanesca compõe o retrato modelar do oprimido, o "romance proletário" empresta-lhe uma consciência para impulsioná-lo em sua afirmação como indivíduo. O vôo da morte de Sem Pernas, que pula das alturas da cidade rica rumo à cidade baixa, marca o momento agônico do *pathos* na trajetória do grupo, romanesca descida aos infernos, preparatória à elevação e reconhecimento definitivos dos personagens. Algo semelhante ocorre com Pedro Bala em sua fuga da prisão e no mergulho no oceano acompanhando o cadáver da amada. Com isto, transforma-se também a ação do romance. A recorrência ao substrato mítico - morte e renascimento do herói - emoldura a leitura amadiana da utopia socialista. Mais tarde, a delinquência infantil cede lugar ao engajamento proletário. Os garotos crescem. Mais que isto, são impulsionados do mundo da sobrevivência individual para a rebeldia de uma classe que se levanta. Não será ainda a revolução, mas o salto sonhado por Jorge Amado naqueles idos de 37 (DUARTE, 2002, p. 45).

Isto posto, a narrativa das crianças marginalizadas, sem famílias, sem teto e sem alimento, sem educação, sem assistência, condenadas à própria sorte é caracterizada como romance social, preocupado com a representação da realidade, a apreensão da sociedade brasileira da época em sua totalidade. *Capitães da areia* traz uma narrativa que inflama e denuncia uma burguesia que exclui e domina, apresenta a realidade das crianças baianas abandonadas e suas formas de resistência, além das lutas de classe, da revolução e do universo das greves, elemento condicionante da resistência do oprimido.

3. Sob a opressão, à luz da resistência



Capitães da areia, publicado depois da implantação do Estado Novo – governo de Getúlio Vargas que durou quase dez anos – no Brasil, traz a representação do oprimido e esse ganha novos ares. Ainda que exista um discurso muito forte sobre os menores abandonados e a situação de desassistência, os movimentos grevistas, a luta de classes e o espírito de luta que circundam o enredo também dão tom ao romance. Embora fosse uma época de censura e repressão, muitos estavam dispostos a confrontar esse modelo governamental e escrever sobre aspectos reais que eram “maquiados” por parte da sociedade, principalmente a mais abastada economicamente. Assim, Jorge Amado, notoriamente, foi conhecido pelas denúncias às injustiças sociais e por sonhar, para o Brasil, com o socialismo, razão essa que fez com que *Capitães da areia* tenha sido censurado e tido mais de mil exemplares queimados numa fogueira em praça pública, como se detalha no trecho da Ata de Incineração, extraída do Jornal do Estado da Bahia, exposta por Duarte (2020, p. 40):

Aos dezenove dias do mês de novembro de 1937, em frente à Escola de Aprendizes Marinheiros, nesta cidade do Salvador e em presença dos senhores membros da comissão de buscas e apreensões de livros, nomeada por ofício número seis, da então Comissão Executora do Estado de Guerra, composta dos senhores capitão do Exército Luís Liguori Teixeira, segundo-tenente intendente naval Hécio Auler e Carlos Leal de Sá Pereira, da Polícia do Estado, foram incinerados, por determinação verbal do sr. coronel Antônio Fernandes Dantas, comandante da Sexta Região Militar, os livros apreendidos e julgados como simpatizantes do credo comunista, a saber: oitocentos e oito exemplares de *Capitães de Areia*, [...].

A ênfase dada às questões sociais nas obras amadianas fez seus escritos terem grande importância para os estudos da literatura como formadora,

instrumento de transformação social e representação da vida de forma realista. Esta amostra da sociedade segue atual e contemporânea, haja vista a aproximação da realidade dos menores infratores descrita em *Capitães da areia* com a atual representação desses na sociedade brasileira.

Na obra, Jorge Amado retrata com realismo a infância baiana, no início do século XX, de meninos órfãos e abandonados, ou ainda que fogem de uma realidade em que são negligenciados pela família. Esses, por viverem em um velho trapiche abandonado, fazem suas próprias leis; logo, são representados como adultos, isso porque como eles infringem as leis do Estado, e também da Igreja, criam as próprias, para que haja uma organização social dentro do espaço que vivem, ainda que essa não vá de encontro com as leis que regem a sociedade baiana e brasileira da época. Majoritariamente, apresentam um amadurecimento cruel e irresponsável, quando se observam traços da violência e da masculinidade, encaradas como trampolim para a vida adulta, almejada de forma inconsequente, que se apresenta de várias formas e desencadeia vários elementos no romance, para que eles se tornem adultos apontam para o sucesso ao insistirem contra um sistema opressor, sendo o caminho da sobrevivência, e se rebelam contra uma violência epistêmica, isto é, a violência relacionada a determinado conhecimento, podendo ser entendida como uma forma de exercício de poder simbólico de um indivíduo, grupo ou nação sobre um outro através do conhecimento científico, como forma de invisibilizar este outro, consoante o pensamento de Spivak (2010).

Sobre a violência retratada em *Capitães da areia*, Duarte (1996) a considera fruto do enfrentamento social vivido pelo protagonismo de Pedro Bala e seu grupo. Assim, a violência seria por vezes gratuita, outras necessárias ou mesmo justas, sempre escandalizando a fim de despertar o terror, a piedade ou a admiração do leitor: “A violência é meio de ação dos mocinhos-bandidos, mas é também fim nas



típicas atitudes de vingança do aparelho repressivo: sede, fome, espancamento, clausura”(DUARTE, 1996, p. 115).

Além disso, o autor descreve com riqueza o trapiche abandonado, a falta de atenção e o zelo das autoridades com as crianças. Também faz descrições minuciosas, cada uma delas tanto física quanto psicológica dos meninos e dos espaços, dos sentimentos e das vivências. Indubitavelmente, as crianças representadas têm caracterização adulta, com vícios que figuram a maioridade, tais como o uso de bebidas alcóolicas, cigarros e charutos, bem como tratam o ato sexual, por exemplo, com naturalidade, embora sejam apenas crianças, das mais variadas idades, a necessidade de crescerem pela sobrevivência os transformam em homens, ou na representação masculina e adulta que precisam. Assim, observa-se de maneira clara a forma como juventude, repressão e violência se entrelaçam na constituição verossímil de Amado, com forte tom de crítica ao Estado e à sociedade.

O romance *Capitães da areia* expõe a realidade de abandono e negligência de uma sociedade opressora a um grupo de crianças vítimas do abandono, e que por essa razão tornam-se vulneráveis às mazelas sociais. Ao falar de opressão nesse corpus nos referimos a todas as esferas que, de alguma maneira, reprimem as minorias.

No romance, temos a opressão da igreja, do estado, da sociedade e dos próprios menores abandonados que protagonizam o enredo, isso porque há proibições entre eles, uma delas é a da pederastia, termo usado de forma pejorativa, haja vista ser proibida a relação sexual entre membros do grupo, mas não no sentido etimológico da palavra, visto que os capitães da areia têm idades aproximadas:

Pedro Bala, no meio do sana em que estava, pensou, a princípio, que se tratasse de um caso de pederastia. E ficou atento para expulsar o passivo do grupo, pois uma das leis do grupo era que não admitiriam pederastas passivos (AMADO, 2008, p. 47).

No romance, o caso de Almiro e Barandão, casal homoafetivo do grupo, é o único exposto em sua totalidade, e também é repreendido: “Uma noite, quando o negrinho Barandão o procurou no seu canto para fazer o amor (aquele amor que Pedro Bala proibiu no trapiche) [...]” (AMADO, 2008, p. 144). Além dessas relações, a obra chama atenção para a forma que os infantes encontram nas ruas da capital baiana o único espaço de sobrevivência. Chamados de capitães da areia (em que se encontra uma referência ao fato de dominarem as areias), e sobrevivendo de pequenos furtos e assaltos, muitos desses menores, tal como apresenta a narrativa, foram abandonados pelos pais ou, por circunstâncias diversas, tornaram-se órfãos. Essas crianças têm como esconderijo um trapiche abandonado na beira do cais, lá buscam guarida nas fugas da polícia, por se evidenciar como fortaleza. Nesse espaço, os meninos escondem e dividem furtos do dia, mas lá também se compartilham risadas, sonhos e momentos especiais, como a contação de histórias, feita pelo Professor, ou momentos de carinho de Dora “mãe” com alguns meninos.

A priori, convém ressaltar o espaço hostil em que vivem os meninos. O trapiche abandonado, embora imponente, haja vista sua grandiosidade e destaque em meio à areia clarinha do litoral baiano, encontra-se em péssimo estado de conservação, a descrição do lar desses meninos põe em análise um dos primeiros pontos a serem observados: o quão invisíveis são, para a cidade alta, os menores abandonados. Essa divisão deixa claras as condições das pessoas que viviam nos



morros e nos bairros mais ricos. As casas que são assaltadas pelos capitães da areia refletem tudo aquilo que eles não têm no seu lar improvisado:

No Corredor da Vitória, coração do mais chique bairro da cidade, se eleva a bela vivenda do Comendador José Ferreira, dos mais abastados e acreditados negociantes desta praça, com loja de fazendas na rua Portugal. É um gosto ver o palacete do comendador, cercado de jardins, na sua arquitetura colonial (AMADO, 2008, p. 12).

Se, por beleza e elegância chama a atenção da casa do Comendador José Ferreira, assaltado pelos capitães da areia, haja vista a descrição a associando a um palacete, do outro lado da moeda, encontra-se o trapiche, que se destaca não pela beleza ou por estar situado em um bairro rico, aqui, o destaque se dá em cruel forma. Na apresentação do espaço, o trapiche

Durante anos foi povoado exclusivamente pelos ratos que o atravessavam em corridas brincalhonas, que roíam a madeira das portas monumentais, que o habitavam como senhores exclusivos. Em certa época um cachorro vagabundo o procurou como refúgio contra o vento e contra a chuva. Na primeira noite não dormiu, ocupado em despedaçar ratos que passavam na sua frente. Dormiu depois de algumas noites, ladrando à lua pela madrugada, pois grande parte do teto já ruíra e os raios da lua penetravam livremente, iluminando o assoalho de tábuas grossas (AMADO, 2008, p. 28).

Nesse primeiro momento, é importante pontuar que o distanciamento promovido pela urbanização é evidente no romance, as classes sociais são explicitamente separadas, os trabalhadores que buscam abrigo nas partes altas, ou morros, em cortiços e vilas, enquanto os patrões estão fixados nas partes ricas e com melhores construções e localizações. Ao decorrer da narrativa apresenta-se a

distinção das classes, e de como há uma representação muito forte da desigualdade social na descrição das personagens que habitam os dois espaços. Os meninos abandonados já são mal vistos pela sociedade baiana da década de 30, a cidade de Salvador, onde a história se passa, já está claramente dividida em duas: a parte rica e a pobre, a sociedade tem posicionamentos claros acerca dos menores: ou são a alma viva da Bahia, ou delinquentes que precisam ser regenerados.

Para além da desgraça social a que são submetidos, a partir de uma perspectiva avessa, em uma realidade pobre e dura, os capitães da areia, liderados por Pedro Bala, convivem com outros problemas graves, tais como a epidemia de varíola- vivenciada pelo Brasil anos antes da publicação do romance amadiano. A epidemia revelada por Jorge Amado também é outro ponto de distinção entre pobres e ricos, isso porque, além do tratamento dados aos menos abastados, destinados ao lazareto, espécie de “depósito” dos acometidos pela doença, a vacinação contra a patologia concentrava-se na parte mais abastada da cidade, esquecendo os pobres, do ponto de vista do narrador, lembrados apenas por Omolu, deus da doença e da cura do Candomblé, que na vingança dos pobres lança a varíola para a parte rica e enfraquece a epidemia ao acometer os miseráveis:

Omolu tinha mandado a bexiga negra para a cidade alta, para a cidade dos ricos. Omolu não sabia da vacina, Omolu era um deus das florestas da África, que podia saber de vacinas e coisas científicas? Mas como a bexiga já estava solta e era a terrível bexiga negra, Omolu teve que deixar que ela descesse para a cidade dos pobres. Já que a soltara, tinha que deixar que ela realizasse sua obra. Mas como Omolu tinha pena dos seus filhinhos pobres, tirou a força da bexiga negra, virou em alastrim, que é uma bexiga branca e tola, quase um sarampo. Apesar disto, os homens da Saúde Pública vinham e levavam os doentes para o lazareto (AMADO, 2008, p. 143).



Sob a ótica dessa divisão social estabelece-se o enredo, em que os mais pobres buscam mecanismos de resistência, caminhos para serem notados, insistem na tentativa de serem vistos, respeitados, valorizados, não apenas apontados, humilhados pelos mais abastados, buscam, de todas as formas, existirem, não apenas figurarem no meio da sociedade excludente a qual fazem parte.

Nesse viés, de forma contundente, a obra de Jorge Amado, sem dúvida, pode ser caracterizada pelas articulações estabelecidas entre cidade, cultura, política e identidade. As temáticas sociais e que envolvem os problemas vivenciados pela sociedade baiana são maioria. Assim, no universo do romance de Jorge Amado a cidade se estabelece como espaço culturalmente heterogêneo, em que elementos como religião (na obra, representados pelo Catolicismo do Pe. José Pedro, e a crítica às mais altas patentes do clero), cor de pele (nas distinções entre Pedro Bala, branco, líder do grupo, astuto e inteligente, e João Grande, preto e não dos mais inteligentes, forte e de bom coração), luta de classes (nas narrativas do estivador e líder de movimentos grevistas, João de Adão), entre tantos outros fatores, nos quais exclusão social e luta por sobrevivência estão presentes como elemento subsidiador do enredo. Nessa perspectiva, a construção do texto literário viabiliza a apreensão da produção de sentidos disposta pelo autor, sujeito social de um determinado tempo e lugar, no enredo do romance, nas personagens historicamente situadas e constituídas socialmente.

Destarte, ao analisar o cenário em que vivem os menores abandonados percebe-se que a narrativa busca mostrar uma relação direta com a realidade, por conseguinte ilustra de maneira ímpar os problemas enfrentados pela população pobre, desassistida, julgada e submissa à parcela baiana mais abastada. Logo, a

resistência dos meninos se configura como elemento intrínseco à narrativa, mostra-se como fator relevante para a elaboração do enredo: “A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico” (BOSI, 2002, p. 134).

Aqui, a obra artística não necessita em sua construção de semelhanças com a realidade, mas a arte moderna tem como característica essa representação. O movimento modernista tinha como sua característica central essa mostra do Brasil, de uma arte nacionalmente pura, que tivesse o país como pano de fundo, e narrasse sobre ele, não fantasiado, mas escancarado em sua beleza, mas também em seus problemas. Em razão das condições sociais do país, e a representatividade que o cenário em questão trazia, *Capitães da areia* internaliza a problematização externa, e, adiciona à ficção elementos de uma problemática real, condizente com a sociedade baiana da década de 30.

Com efeito, a obra amadiana traz a temática dos meninos abandonados para a literatura nacional. A narrativa é crua, comove e causa impacto ao leitor, entretanto é desenhada a tal modo que embora os menores cometam pequenos crimes, como os fazem pela sobrevivência, ocorre o inverso do que se espera: os meninos não são vistos como criminosos, e sendo suas ações apenas o necessário para existirem, o cenário resistente torna-se evidente:

é nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente (BOSI, 2002, p. 135).

Ainda, ao analisar o foco narrativo, temos que o romance é narrado em terceira pessoa, de forma onisciente, e a mostra do contexto social, sobretudo a



caracterização, bem como as ações dos meninos, aparecem de forma empática, e com pretensões de não eximi-los dos erros cometidos, mas colocá-los como frutos de um processo ao qual foram submetidos:

Vestidos de farrapos, sujos, semiesfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas (AMADO, 2008, p. 29).

Logo, tal caracterização evidencia as condições sociais a que foram submetidos esses jovens, e o narrador coloca tais situações como elemento que implica na resistência dos capitães da areia, à medida que são submetidos a condições sub-humanas, os meninos resistem, insistem e sobrevivem. Destarte, em função da força que oprime cria-se a que resiste, e, conseqüentemente surgem os pólos da ordem e da desordem, no romance evidenciados pelo embate proposto entre a sociedade rica baiana e os menores abandonados, não apenas se enfrentam, à medida que o opressor exerce sua força sobre o oprimido, esse insiste e resiste. Segundo Bosi (2002, p. 118):

Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor força própria à força alheia. O cognato próximo é in/sistir; o antônimo familiar é de/sistir.

Com efeito, os menores que vivem no trapiche abandonado resistem. São meninos que para a sobrevivência insistem. Mesmo que em meio a um lugar sem muitas condições de moradia, sem alimentação ou educação, eles resistem, suportam as mazelas sociais e lutam contra elas, por vezes de maneira inconsequente, como meninos, que são. De todos os lados circundam opressão e

resistência, buscam caminhos, mas esses são árduos, por vezes se questionam, sofrem, mas pela existência, insistem. Para Freire (1987, p.64) “A opressão, que é um controle esmagador, é necrófila. Nutre-se do amor à morte e não do amor à vida”.

Partindo desse pressuposto, tem-se que o controle necessário aos donos do poder esmaga os meninos de todos os lados, a falta de amor é referenciada por diversas vezes, de como a figura materna e paterna comprime esses meninos. Parafraseando Karl Marx, tomando como base o Manifesto do Partido Comunista (2014), não é possível minimizar a opressão enquanto as causas que a fazem existir, persistem, isto é, a organização social. Em consonância, para existência da opressão é necessária a existência de dois pólos: de um lado os opressores, de outro os oprimidos. Os jovens capitães da areia já figuram a opressão desde o início da narrativa, a forma como são tratados já revela o quão sofrem e são diminuídos:

Aconteceu que no jardim a linda criança que é Raul Ferreira, de 11 anos, neto do comendador, que se achava de visita aos avós, conversava com o chefe dos “Capitães da Areia”, que é reconhecível devido a um talho que tem no rosto. Na sua inocência, Raul ria para o malvado, que sem dúvida pensava em furtá-lo (AMADO, 2008, p. 13).

No trecho de uma reportagem, que inicia o romance, o *Jornal da Tarde* noticia um assalto, e por mais que tenham idades semelhantes as duas crianças tem tratamento diferenciado em sua caracterização, se de um lado Raul é lindo “[...] e já é dos ginasianos mais aplicados do Colégio Antônio Vieira. (AMADO, 2008, p. 14), Pedro Bala é um malvado e ladrão, em nenhuma descrição feita pelo lado opressor, os meninos são crianças desassistidas, são sempre ladrões, e esse



discurso, repetido tantas vezes é internalizado pelos menores, que passam a acreditar nele:

– Deixa de ser besta, Bala. Tu bem sabe que do meio da gente só pode sair ladrão...Quem é que quer saber da gente? Quem? Só ladrão, só ladrão... – e sua voz se elevava, agora gritava com ódio.” (AMADO, 2008, p. 142).

Assim, por mais que resistam e insistam os meninos não tem certeza do futuro, estão entregues a uma sorte, que dia é favorável, dia não.

E quem são os opressores? No romance figuram a opressão da sociedade, que não os enxerga, a igreja que também fecha os olhos e oprime o Pe. José Pedro, por tentar mudar a vida dos meninos, o Estado, na representação do Delegado e do Diretor do Reformatório, além dos patrões, citados nas greves das Docas, que culminou na morte do pai de Pedro Bala, e na greve dos motoristas de bondes. Eles são os que “oprimem, exploram e violentam, em razão do seu poder [...]” (FREIRE, 1987, p. 30). E, naturalmente, tem como oprimidos “os condenados da terra”, os “esfarrapados do mundo” e os “que com eles realmente se solidarizem” (*Ibidem*, p. 31). Logo, ao serem estimulados pela opressão, sentiam-se motivados, mesmo que isso não fossem suas vontades. As ausências de possibilidades de uma vida melhor os fascinavam, aventuravam resistir e sonhavam com o dia em que sobreviver em trapiches e nas ruas, insistindo em pequenos furtos e crimes não fizesse mais parte de suas realidades.

4. Algumas considerações

Muito embora o título dessa seção direcione a ideia que chegamos às conclusões finais, de fato não chegamos, a pesquisa não se esgota aqui, não há uma proposta de findar as discussões que envolvem o *corpus* ou a problemática.

A narrativa apresenta o abandono da infância de um grupo de crianças, em que se misturam vários meninos, desde os órfãos aos que fugiram da violência doméstica para a da rua. Entre crianças brancas e negras e das mais variadas idades, destaca-se Pedro Bala, um rapaz decidido nas suas opiniões, comandante do conhecido grupo formado por crianças, jovens e adolescentes, assaltantes e ladrões, respeitado por todos e temido pela população baiana.

Assim, o crime e o respeito conseguidos pelo líder evidenciam a quebra das regras estruturantes, que são feitas para serem cumpridas, desde que haja condições, por toda a sociedade onde se incluem homens, mulheres, crianças, jovens e adolescentes. Quando há uma quebra desses direitos igualitários, surgem os comportamentos desviantes em uma sociedade em que essas pessoas não se enquadram, nascendo assim grupos que destoam dessa caracterização formal de uma sociedade elitista e politicamente correta.

Logo, ao serem estimulados pela opressão, sentiam-se motivados, mesmo que isso não fossem suas vontades. As ausências de possibilidades de uma vida melhor os sugavam, aventuravam resistir e sonhavam com o dia em que sobreviver em trapiches e nas ruas, insistindo em pequenos furtos e crimes não fizesse mais parte de suas realidades.

Por fim, interessa saber que pudemos vislumbrar as formas opressivas a que são submetidas as personagens, e como reagem às várias formas de negação social. Há, evidentemente, uma crítica à desigualdade social e os males que essa constitui na Bahia da década de 30, trazidos para o romance amadiano em questão. Ao compreender alguns conceitos básicos para essa análise, tais como os



de resistência e opressão, foi possível elencar como as personagens reagem e resistem, ao passo que buscam melhores condições de sobrevivência. Os meninos negociam não apenas os frutos de seus furtos, negociam a liberdade.

Desse modo, ao fim dessa análise, é possível depreender a forma resistente das personagens como mecanismo único da sobrevivência, de forma crítica o romance evidencia a carência social, emocional, física e psicológica das personagens. A opressão que sofrem age como um despertador social, fazendo com que reajam para não sucumbirem às forças esmagadoras de uma sociedade hostil aos menos favorecidos. A revolução, a greve e a luta despertam nos capitães da areia os sentimentos necessários para a resistência da qual são personagens principais.

Referências bibliográficas

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

AMADO, Jorge. *Mar morto*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

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

AMADO, Jorge. *O cavaleiro da esperança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 6. ed. São Paulo: Globo, 1997.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Trajeto do Modernismo no Brasil: O romance de 1930 e a sombra do passado no Trânsito do Moderno*. Caxambu: 33º Encontro Anual da ANPOCS, 2009.

AZEVEDO FILHO, L. A. de. A ficção brasileira de 20 e o romance neo-realista português. In: *Revista de Letras*. Sociedade Unificada de Ensino Superior Augusto Mota. Rio de Janeiro, ano 2, 1975.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Lucas Borges dos. Maria Felipa. *Revista Virtual Resgate da Memória*. Número 02. Ano I- 2014.

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2015.

CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 10ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antônio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015. p. 67-89.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2019.

CARONE, Edgard. *Movimento Operário no Brasil*. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

CARONE, Edgard. *Da esquerda à direita*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: Era modernista*. 6 ed. São Paulo: Global, 2004.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de Literatura Brasileira*. 2º ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.



DA MATTA Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DALMÁS, CARINE. *Projeto História*, São Paulo, n. 47, p. 225-258, ago. 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/17139/14206>.

DIMENSTEIN, Gilberto. *O cidadão de papel: a infância e a adolescência e os direitos humanos no Brasil*. 10. ed., São Paulo: Ática, 1995.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: Romance em Tempo de Utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e Cidadania*. São Paulo: Unicamp, 2020. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/leitura%20e%20cidadania.htm>. Acesso em: 19 ago. 2021.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *A literatura de Jorge Amado*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer; SHWARCZ, Lilia Mortiz. *O universo de Jorge Amado*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

GOMES, Álvaro Cardoso. *Roteiro de leitura: Capitães da areia de Jorge Amado*. 2. ed., São Paulo: Ática, 1998.

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

LINS, Álvaro. A liderança literária, o ensaio e a crítica em Mário de Andrade. In: _____. *Filosofia, história e crítica na literatura brasileira: Afrânio Peixoto, João Ribeiro, José Veríssimo, Mário de Andrade, Lúcia Miguel Pereira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967, p 73.

LONDONO, Fernando Torres. A Origem do Conceito Menor. In: PRIORE, Mary del. (Org.) *História da criança no Brasil*. 4 ed., São Paulo: Contexto, 1996, p. 129.

LUCAS, Fábio. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1987.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Trad. Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Martin Claret, 2014.

MATA, Anderson Luís Nunes da. *O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea*. 2006. 116 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literaturas). Instituto de Letras, Universidade de Brasília, UnB, 2006.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Declaração Universal dos Direitos da Criança*, 1959. Disponível em: <
https://www.mpma.mp.br/arquivos/CAOPIJ/docs/1._Declara%C3%A7%C3%A3o_Universal_Direitos_da_C.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2021.

PRANDI, Reginaldo. Religião e sincretismo em Jorge Amado. In: SCHWARCZ, Lilia Mortiz; GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *O universo de Jorge Amado*. São Paulo, 2009. p. 46.

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

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

REIS, R. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.

ROBERTI, M. (2000). O menor infrator e o descaso social. *Revista da procuradoria geral de São Paulo*, São Paulo: 2000, p. 315 -322.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Lafonte, 2017.



SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SALLA, Thiago Mio. Literatura, política e legitimação institucional: o romance de 1930 e o modernismo de 1922 segundo a retórica estadonovista. *Teresa revista de Literatura Brasileira*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, nº 16, p. 117-134, 2015.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHWARZ, Roberto. *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

VIEIRA, Denise Adélia. *A literatura, a foice e o martelo*. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, p. 87. 2004.

WEIL, Simone. *Reflexões sobre as causas da liberdade e da opressão social*. Trad Maria de Fátima Sedas Nunes. Lisboa: Antígona, 2017.

Recebido em 14/08/2023

Aceito em 07/12/2023

 RESENHAS

A bagagem da imigração

Danielle Duque Baracho¹

MOREIRA, Patrícia. *A bagagem da imigração*. Lisboa: Cordel d'Prata, 2023.

Uma leitura panorâmica das mais recentes produções literárias portuguesas sugere a frequência com a qual as obras têm iluminado temáticas políticas e sociais. Dentre as múltiplas vivências representadas na literatura, convém salientar o destaque dado às migrações contemporâneas e ao modo com o qual esses deslocamentos são enfrentados pelos sujeitos envolvidos. No que diz respeito àqueles que vivenciam os trânsitos, vê-se a representação de suas inquietudes identitárias, desencadeadas pela sensação de não pertencimento. Por outro lado, quando se pensa na comunidade residente no país de destino, verifica-se como, de forma relacional, a não aceitação da diferença cultural culmina no acirramento de várias desigualdades e violências.

Nesse contexto histórico-literário, no qual a multiculturalidade mostra-se dominante e provocativa de variadas reflexões, nota-se a emergência de escritas afrodescendentes, com destaque para autoras quais, entre outras, Djaimilia Pereira de Almeida, Yara Nakahanda Monteiro e Gisela Casimiro. É neste contexto que surge, muito recentemente, a personalidade de Patrícia Moreira, uma jovem escritora lisboeta de descendência cabo-verdiana. Em 2020, publicou o seu primeiro livro, intitulado *As Novas Identidades Portuguesas*, em cuja ficção discute

¹ Licenciada em Português com Menor em Línguas Modernas (Inglês) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC). Mestranda em Literaturas, Artes e Culturas Modernas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL).

episódios de racismo e os entraves identitários pelos quais passa a comunidade afrodescendente em Portugal.

Em seu novo romance, publicado em meados de 2023, *A bagagem da imigração*, evidencia-se a continuidade do fio condutor temático iniciado em seu livro inaugural. A sua mais recente obra enfatiza a condição feminina no contexto migrante África-Europa ao narrar a história de Ayana, uma mulher cabo-verdiana que deixa sua cidade natal em direção à França, passando por Lisboa. Movida pelo desejo de conviver com o seu namorado e de oferecer melhores condições de vida à sua filha, Ayana vive o característico dilema que assenta sobre a cabo-verdianidade: a dúvida dicotômica entre ter de partir e querer ficar.

É dentro desse viés temático que se desenrola o novo romance de Patrícia Moreira. *A bagagem da imigração* sobressalta precisamente como esse abandono do arquipélago continua recorrente na contemporaneidade, devido à precariedade material e à busca de melhores condições econômicas. Para tanto, muitos jovens partem para o continente europeu, impulsionados pelo fantasioso mito de que lá, onde haveria uma fartura de empregos e alimentos, prosperariam tempos mais frutíferos. No entanto, toda essa trajetória está envolta em sacrifícios, renúncias e dores que são, frequentemente, invisíveis, e que desmitificam o tom fantástico que envolve o processo migratório. É nesse sentido de desmistificação que se desenvolve *A bagagem da imigração*, um testemunho fictício que atua na desconstrução de um imaginário social incongruente com a realidade.

Ao depararmo-nos com a capa, a frase inscrita, “Tem a oportunidade de empregar um dos nossos e enviar esse daí para o porto de origem”, antecipa o cunho das denúncias que serão feitas ao longo do livro. A fala ressoa um conjunto de vozes que recusa a entrada e posterior permanência de migrantes nos países europeus. Esse tom preconceituoso, sugestivamente, é o mesmo que pode ser



encontrado em outras expressões que tiveram repercussão, nos últimos anos, em território português, como “volta para a tua terra” (MELO; VAZ, 2021). Trata-se de uma frase emblemática que sintetiza a recusa da aceitação de corpos que diferem de um suposto modelo – a branquitude – do que viria a constituir a “verdadeira portugalidade”.

Faz-se menção a essa decorrência em um momento narrativo, ambientado em Portugal, quando uma das amigas da protagonista reage ao ser agredida verbalmente: “-Vai pra tua terra, ó sua preta de merda. / - Eu estou na minha terra, ó branco de merda” (MOREIRA, 2023, p.92). Comprova-se, pois, como este novo enredo ilumina discussões que têm ganhado destaque no cenário contemporâneo português, sobretudo devido à intensificação do debate sobre os fluxos migratórios contemporâneos e não só, fato este que levanta questões sobre como lidar com os paradigmas conservadores que radicam na envelhecida sociedade portuguesa.

No que toca à estrutura, a obra é dividida em quatro partes e cada qual retrata um momento da vida de Ayana. Sob uma cronologia linear, acompanha-se o desenvolvimento desde sua infância até a fase adulta. Nas páginas iniciais do primeiro capítulo, conhece-se as circunstâncias que particularizam a sua experiência: uma menina que ainda em sua infância fora rejeitada pelo pai negro por ser uma criança albina. Além do desacolhimento familiar, lê-se as situações de *bullying* e rejeição que enfrentou no contexto escolar. Ademais, desde o princípio, é sublinhada a relação de ternura com sua mãe e, mais adiante, ver-se-á como a maternidade será uma das tônicas centrais da narrativa, nomeadamente quando a própria Ayana tornar-se-á mãe.

Seguindo para a segunda parte, acompanhamos a sua imigração ilegal para França, bem como a dificuldade em deixar para trás a sua família, em busca de

oferecer-lhe, posteriormente, melhores condições. Ao relatar a aflição que acomete a protagonista, adentrando em sua psicologia, percebe-se como ela está envolvida em uma série de dúvidas, traumas e inquietações que atravessam tanto a inserção das experiências do corpo num espaço frequentemente hostil, tanto a distância dos afetos. O registro, em uma linguagem clara e acessível, possibilita uma experiência de leitura fluida e uma explícita compreensão de seus dilemas emocionais e identitários.

Após aterrisar no território francês, as circunstâncias, diferente do esperado, tornam-se ainda mais complexas. Ilegal politicamente, Ayana vive às margens do centro urbano em um corpo hierarquicamente subalterno. Vítima de violência doméstica, em desamparo político e social, atravessando sucessivos desafios linguísticos, submetida a empregos com baixos salários e tratamentos desumanos. Toda a minuciosa descrição de seu cenário e dos acontecimentos vivenciados agravam ainda mais o sentido de vulnerabilidade que envolve a protagonista. Em função dos detalhes fornecidos pela autora, é possível imaginar, de modo empático, os medos e as dores que interpelam a subjetividade de uma mulher migrante.

Ao acompanhar o amadurecimento da protagonista, o público leitor encontra, na terceira parte, a redescoberta de sua sexualidade. Após relatos de traição e violências físicas, morais e psicológicas, a relação da protagonista com Núbia desperta-lhe uma forma de amar que, até outrora, era desconhecida pelo seu próprio corpo. Assim, questionando a rigidez dos paradigmas patriarcais, o enredo desafia uma ordem hegemônica ao trazer representações outras que são rejeitadas pelo padrão heteronormativo socialmente imposto. Em seu enredo cauteloso, Patrícia Moreira leva-nos inclusive a perceber como o modelo de masculinidade compulsório não é cruel apenas para as mulheres, mas também



atinge psicologicamente os homens. Relata-se, nesse sentido, o caso do companheiro de Ayana, Samuel, cuja infertilidade fere a imagem que anseia sustentar de um homem viril. Lê-se a sua contradição e o seu sofrimento psíquico por ter de enfrentar tal padrão.

Sob a perspectiva feminina, *A bagagem da imigração* desmistifica a fantasia célebre que se cria em torno da vida de um imigrante, que supostamente abandona a sua terra em prol de outra que lhe seja menos árdua. Nessa viagem, há dores e resignações, as quais, por vezes, são negligenciadas quando se discute sobre tais vivências. O romance recém-lançado dedica-se a dar ênfase à saudade da família e de sua terra, às experiências dos assédios, das paixões, das traições, da violência doméstica, da sexualidade, das questões de gênero. Com sobrepostas condicionantes que particularizam a história, nomeadamente o protagonismo de Ayana – descrita enquanto mulher, mãe, cabo-verdiana, albina, lésbica, imigrante – a narrativa encena uma subjetividade notoriamente peculiar.

Assim, à medida em que a personagem amadurece, vemos como se acumulam não apenas traumas, mas também superações e empoderamentos que compõem a sua bagagem íntima. Lemos, em suma, como o deslocamento de sua terra ressoa em múltiplos deslocamentos dentro de si.

Após a leitura do novo romance de Patrícia Moreira, ampliamos, certamente, a nossa bagagem literária e humana.

Referências bibliográficas

MELLO, Manuella Bezerra de; VAZ, Wladimir (org). *Volta para tua terra: Uma antologia antirracista/antifascista de poetas estrangeirxs em Portugal*. Urutau, 2021.

MOREIRA, Patrícia. *A bagagem da imigração*. Lisboa: Cordel d'Prata, 2023.

Recebido em 19/12/2023

Aceito em 19/12/2023

Salvar o fogo

Fabiola da Silva Costa¹

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Salvar o fogo*. São Paulo: Todavia, 2023. 320 p. ISBN: 978-65-5692-417-5.

Escrito por Itamar Vieira Junior, que é Doutor em estudos Étnicos e Africanos pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre e Bacharel em Geografia pela mesma Instituição, *Salvar o fogo* foi apresentado com entusiasmo aos leitores brasileiros, que já conheciam o autor, vencedor do prêmio Jabuti em 2020, na categoria Romance Literário, com *Torto arado*.

A expectativa de encontrar uma mensagem sobre ancestralidade e resistência permaneceu e foi suprida durante a leitura do romance. Mais que isso, a narrativa do autor conseguiu introduzir mais elementos sobre problemas vivenciados por comunidades nordestinas do Brasil. O enredo faz um passeio entre o passado e o presente dos personagens, sob a perspectiva de três narradores personagens da mesma família: Luzia do Paraguaçu, O menino e Maria Cabocla.

Antes do primeiro capítulo, o leitor é apresentado à narrativa de um parto, sem nenhuma indicação de quem são os personagens. Esse primeiro momento marca a fronteira entre o que aconteceu e o que se pode esperar que aconteça

¹ Graduanda do Curso de Letras pela Universidade Regional do Cariri (URCA), Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID-CAPES), Projeto /Subprojeto do curso de Letras - Língua Portuguesa, Mestra em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Cariri (PPGB UFCA), Pós Graduada em Arquivologia pela Faculdade de Venda Nova do Imigrante (Faveni) e Bacharela em Biblioteconomia pela UFCA.

com os personagens. A narrativa envolve mistério, afinal, o leitor percorre os capítulos em busca de um desfecho para a história dos personagens.

Temos como enredo uma família que mora próximo ao Rio Paraguaçu, numa comunidade fictícia chamada Tapera, no interior do Estado da Bahia. Essa família tem como membros Moisés, seu pai, Mundinho e sua irmã Luzia. Outros membros da família, como Mariinha, Zazau e Joaquim seguiram seus destinos em outros locais e as visitas são raras. Moisés cresceu órfão de mãe, pois as histórias que lhe contam é que a mãe faleceu no parto e o menino cresceu sob os cuidados das irmãs Luzia e Zazau. É possível notar a busca de Moisés pelo afeto e reconhecimento de Luzia, já que é a única dos irmãos que ainda mora junto e acompanha o crescimento do menino.

Da família, Moisés é o único que tem a oportunidade de estudar e ter um futuro diferente. Mariinha foi embora muito cedo, Joaquim ainda mantém contato, mas o trabalho é árduo mesmo morando na cidade. O pai trabalha na roça e Luzia é responsável por lavar as roupas dos padres do mosteiro. Um aspecto importante e presente nessa história é o papel da igreja católica e como essa ordem religiosa movimenta a comunidade.

O autor insere elementos importantes que transformam a vida dos personagens, como o fato de Luzia ser uma personagem estigmatizada pelos moradores da comunidade, e como ela cresceu carregando um fardo de ser associada a poderes sobrenaturais. Esse é um dos pontos em que o autor revela sem pudor como uma sociedade pode ser cruel com as diferenças, no caso de *Salvar o fogo*, a deficiência de Luzia.

Abro aqui um parêntese para informar que os leitores de *Torto arado* lembrarão de Maria Cabocla, a vizinha de Belonísia que sofria agressões do marido. Nesse romance, a conheceremos também como Mariinha, a menina que deixou a



família e só retorna para visitá-los após se tornar viúva. Esse novo estado civil da personagem a liberta não só de um relacionamento com privações e violência, mas da sua identidade assumida como mulher que vivenciou diversas atribulações: a Maria Cabocla.

Essa forma que o autor criou para unir os dois romances foi genial, pois durante a leitura é possível entender que as duas histórias se passam em momentos próximos. Como comentado acima, o romance é dividido em três partes e podemos ver sob a perspectiva de três personagens um ambiente que não oferece opções para a sobrevivência de uma família. No romance, é possível sentir a pressão social, os preconceitos de uma sociedade e a forma como a igreja assiste a tantas violências e como isso afeta e apaga o sentimento de pertencimento. O leitor assiste a uma série de injustiças e isso desperta indignação e sensação de impotência, principalmente por acompanhar o sofrimento dos personagens.

Uma tragédia une a família novamente e vemos as feridas, ausências e traumas reunidos em um único retrato. O romance traz personagens fortes, simples, com vidas cercadas de sofrimento e com a esperança de mudanças. Os personagens se escondem e reprimem seus desejos como uma maneira de demonstrarem seus medos em relação à falta de estudos e isso os impede de lutarem pelos seus direitos, um reflexo da realidade enfrentada pela baixa escolaridade na região nordeste e entre a população preta e parda (BIGAS, 2023).

Referências bibliográficas

BIGAS, Bárbara; GARCIA, Carolina Borin. *Analfabetismo no Brasil é maior na população que vive no nordeste e reflete desigualdades estruturais*. Jornal da USP, São Paulo, 20

jul. 2023. Disponível em:
<https://jornal.usp.br/radio-usp/analfabetismo-no-brasil-e-maior-na-populacao-que-vive-no-nordeste-e-reflete-desigualdades-estruturais/>. Acesso em: 11 nov. 2023.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Salvar o fogo*. São Paulo: Todavia, 2023. 320 p. ISBN: 978-65-5692-417-5.

Recebido em 12/11/2023

Aceito em 21/12/2023

Ø ARTIGOS & ensaios

O narrador benjaminiano no conto “meu tio o iauaretê”: A rememoração no conto rosiano como experiência autêntica

Benjamin's narrator in the short story “meu tio o iauaretê”: A remembrance in the rosian short story as an autonomous experience

Esaú Brilhante do Nascimento¹

RESUMO: O objetivo deste trabalho é entender a rememoração no conto como uma tentativa de “salvar” os fenômenos históricos, em uma experiência autêntica. A forma literária de Guimarães Rosa, nesse caso, seu projeto linguístico, é a possibilidade dessa outra forma de narrar. Para isso, usaremos a análise dialética de Walter Benjamin em “O Narrador” e seu diagnóstico sobre o fim da narrativa tradicional, exatamente para apresentar no conto uma busca por uma narração que consiga dar conta dos fenômenos apresentados.

ABSTRACT: The objective of this work is to understand the remembrance in the short story as an attempt to “save” the historical phenomena, in an authentic experience. Guimarães Rosa's literary form, in this case, his linguistic project, is the possibility of this other way of narrating. For this, we will use Benjamin's dialectic analysis in “O Narrador” and his diagnosis about the end of the traditional narrative, precisely to present in the short story a search for a narration that can handle the phenomena presented.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; Walter Benjamin; narrador; “Meu tio o iauaretê”

KEYWORDS: Guimarães Rosa; Walter Benjamin; storyteller; “My uncle the iauaretê”.

1. Introdução

A linguagem esteve no centro de todo o projeto literário de João Guimarães Rosa; o uso dela, explorando suas potencialidades, representa os alicerces com que o escritor mineiro sustenta suas narrativas. Alfredo Bosi em “História concisa da

¹ Graduado em História e mestrando em Estética e História da arte (USP).



Literatura Brasileira”, ao falar de Guimarães Rosa, pontua que, após sua leitura, começou-se a entender uma antiga verdade: “que os conteúdos sociais e psicológicos só entram a fazer parte da obra quando veiculados por um código de arte que lhes potência a carga musical e semântica” (BOSI, 2021, p.458). Bosi chama atenção para essa articulação entre conteúdo e forma que o escritor mineiro usava, o uso da forma, ou esse “código de arte” que potencializava a narrativa criada por meio de um projeto linguístico de grande experimentalismo. Bosi continua, “além de referente semântico, o signo estético é portador de sons e de formas que desvendam, fenomenalmente, as relações íntimas entre significante e significado” (BOSI, 2021, p.458). Explicitando a potencialidade que a forma literária apresentada por Rosa promovia aos conteúdos mobilizados em sua narrativa, Bosi coloca essa característica como a mais importante para a tradição da literatura brasileira. Haroldo de Campos, colocando Guimarães Rosa como autor privilegiado em nossa tradição literária, enxerga em “Meu tio o laurotê” conto, como “a nosso ver, o estágio mais avançado de seu experimentalismo com a prosa” (CAMPOS, 2006, p.56).

Muito conhecido por seu único, mas fundamental romance, *Grande Sertão: Veredas*, o autor também foi um exímio contista. Escreveu contos que rondam entre os principais da nossa literatura, como “A terceira margem do rio” e “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”. Dentre seus contos, um em especial se destaca dentro desse projeto literário sobre a linguagem: O conto “Meu tio o laurotê”, escrito reunido em uma obra póstuma, *Estas Estórias*, foi elaborado anteriormente ao romance *Grandes Sertão: Veredas*. O conto narra em primeira pessoa a rememoração de um ex-onceiro quando um viajante pede abrigo em sua casa. A assimilação pela escrita, não apenas do tupi do narrador, mas também de seus

trejeitos fonéticos, acrescentam uma carga subjetiva à narrativa. Partindo da concepção de Haroldo de Campos, onde o conto “Meu tio o iauaretê” representa o maior radicalismo de Guimarães Rosa com a linguagem, analisar e entender a narrativa do conto significa contribuições expressivas para esse que é um dos principais escritores da língua portuguesa. O objetivo deste trabalho é entender o uso da rememoração no conto como uma tentativa de “salvar” os fenômenos históricos em uma experiência autêntica, utilizando como argumento central a forma literária do conto de Rosa, a partir dos apontamentos de Walter Benjamin sobre narração, principalmente em seu ensaio sobre o Narrador (BENJAMIN, 2018,). Em um primeiro momento, será feita uma análise hermenêutica do conto, centralizando sua finalidade de rememoração e em um segundo momento, a partir dos apontamentos Walter Benjamin, busca-se uma análise em síntese dialética. Como resultado, espera-se compreender a finalidade do modo de narrar o passado utilizado pelo escritor mineiro em uma alternativa à contradição apresentada por Benjamin acerca da modernidade capitalista.

2. A rememoração no iauaretê

O ponto de partida do conto é a situação de um protagonista que recebe um estrangeiro, sobre o qual temos poucas informações e só o conhecemos pelas reações em primeira pessoa do protagonista que centraliza a narrativa, em suas terras devido a um acidente de seu cavalo, levando-o até a fogueira na fazenda em questão. O viajante oferece tudo que possui, a princípio atenção e curiosidade, e, posteriormente a bebida que carrega, um tipo de cachaça industrializada, “Eh, mais, nhor sim. Eu gosto. Cachaça de primeira” (ROSA, 2015, p.156), “Nhor sim, cá por mim vou bebendo. Cachaça boa, especial” (ROSA, 2015, p.158), a bebida tem



um papel muito importante na narrativa, se na poesia épica, por exemplo, a flor de lótus rouba a vontade do estrangeiro de retornar agindo na faculdade da memória, a bebida no conto rosiano funciona como um elemento facilitador do protagonista em acessar suas memórias, ao passo que sua embriaguez vai aumentando, pontos de sua fala vão se revelando.

Portanto, podemos caracterizar a atitude do anfitrião no conto centralizada em uma rememoração, estruturada e exposta através de sua experiência. É contando sobre seu ex-ofício, seu conhecimento da mata e das onças, que faz brotar suas reminiscências. A característica das rememorações é a forma de fragmentos que vão ficando mais orgânicos ao passo em que a narrativa avança. Uma das primeiras rememorações envolvendo outra pessoa no conto:

Eu aguento calor, guento frio. Preto gemia com frio. Preto trabalhador, muito, gostava. Buscava lenha, cozinhava. Plantou mandioca. Quando mandioca acabar, eu mudo daqui. Eh. Essa cachaça é boa (ROSA, 2015, p.158).

É importante ressaltar que a fala do protagonista vai nos encaminhando em seu passado por duas frentes, sua relação com as pessoas que viveu e que dessa forma somos apresentados ao próprio protagonista e suas ações, cada vez mais em caráter de confissão, e em sua relação com as onças, em uma relação familiar, próxima, de conhecimento e de entendimento. Essas duas frentes vão se intercalando uma a outra e se afunilando até o final do conto. Sobre seu ex ofício relata:

Nhenhem? Eu cacei onça, demais. Sou muito caçador de onça. Vim para aqui para caçar onça, só pra mor de caçar onça. Nhô Nhuão Guede me trouxe pra cá. Me pagava. Eu ganhava couro, ganhava

dinheiro por onça que eu matava. Dinheiro bom: glim-glim... Só eu é que sabia caçar onça. Por isso Nhô Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo. Anhum, sozinho, mesmo... Araã... Vendia couro, ganhava mais dinheiro. Comprava chumbo, pólvora. Comprava sal, comprava espoleta. Eh ia longe daqui, pra comprar tudo. Rapadura também. Eu – longe. (ROSA, 2015, p.158).

No trecho, somos apresentados aos motivos que o levaram a caçar onça, na especificidade de seu trabalho, o qual ele afirma ser o único a saber, e a relação que sustentava com “Nhô Nhuão Guede”, responsável por encomendar seus trabalhos. No trecho, vemos também que os motivos que o levaram a praticar surgem quase como justificativas, seu ganho material em meio a relações de comércio local, e, mais tarde, a culpa por ter lucrado em cima de seus “parentes” como se refere às onças caçadas ao longo da narrativa. Da mesma forma, o narrador expõe ensinamentos ao viajante de suas práticas:

Cê quer saber de onça? Eh, eh, elas morrem com uma raiva, tão falando o que a gente não fala... Num dia só, eu cacei três. Eh, essa era uma suaçurana, onça vermelho-raposa, gatão de uma cor só, toda. Tava dormindo de dia, escondida no capim alto. Eh, suaçurana é custosa a gente caçar: corre muito, trepa em árvore. Vaga muito, mas ela vive no cerradão, na chapada. Pinima não deixa suaçurana viver em beira de brejo, pinima toca suaçurana embora... Carne dela eu comi. Boa, mais gostosa, mais macia. Cozinhei com jembê de caruru bravo. Muito sal, pimenta forte. Da pinima eu comi só o coração delas, mixiri, comi sapecado, moqueado, de todo jeito. E esfregava meu corpo todo com a banha. Pra eu nunca eu não ter medo (ROSA, 2015, p. 160).

Vemos que o viajante, aceitando a cordialidade da narrativa do anfitrião, demonstra interesse e pergunta sobre as onças, sem resistência e já com prováveis efeitos da bebida que está ingerindo, o narrador apresenta seus conhecimentos sobre o tipo de onças que caçou, sempre mobilizando sua experiência para contar,



não apenas citar, mas passando também ensinamentos, sua forma de caçar, cozinhar e até uma forma de não ter medo delas, esfregando seu corpo na banha do animal. Ainda sobre o medo, prossegue “Mecê tem medo? Vou ensinar, hem, mecê vê do lado de donde não tá vindo o vento- aí mecê vigia, porque daí é que onça de repente pode aparecer, pular em mecê” (ROSA, 2015, p.161). Portanto, é de se notar que há um valor muito maior nas lembranças do narrador do que apenas entreter o viajante, existe uma ânsia por relatar um conhecimento adquirido, mas também um desejo de externalizar uma culpa, e, com isso, promover ao viajante um conhecimento que o narrador acredita ser importante de um ofício que se arrepende de ter feito. Da mesma forma, o narrador lembra como aprendeu e que também faz referência a um tipo de mimese pela observação:

Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça. Poder de onça é que não tem pressa: aquilo deita no chão, aproveita o fundo bom de qualquer buraco, aproveita o capim, percura o escondido de detrás de toda árvore, escorrega no chão, mundéu-mundéu, vai entrando e saindo, maciinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá, medindo pulo. Hã, hã...Dá um bote, às vezes dá dois. Se errar, passa fome, o pior e que ela quage morre de vergonha... Aí, vai pular: olha demais de forte, olha pra fazer medo, tem pena de ninguém... Estremece de diante pra trás, arruma as pernas, toma o açôite, e pula pulão!- é bonito... (ROSA, 2015, p.162-163).

Esse trecho reforça a análise anterior, o narrador guarda em si uma forma de conhecimento que só consegue transmitir por meio de suas lembranças, uma forma de conhecimento de sua vivência como caçador de onças, mas também em seu contato com o animal, e é dessa alteridade entre homem e onça que surge a necessidade formal que o autor encontra para o uso da rememoração no conto, o

motivo pelo qual Guimarães Rosa escolhe essa estrutura narrativa para alcançar tais fenômenos narrados, Erich Soares Nogueira, sobre essa relação, ressalta:

Portanto, o retorno desejado pelo narrador dá-se por via do olhar da onça, mas o efeito será o de atraí-lo para alguém da linguagem humana, para o interior de uma fala animal, aquela que, sabemos, tomará o próprio corpo da linguagem durante narração e levará o sobrinho do iauaretê à morte ou, pelo menos, à morte do que lhe resta de humano. Em síntese: o olhar sedutor da onça invoca o onheiro a um retorno que, na verdade, é um retorno que passa pela voz. (NOGUEIRA, 2013, p.10).

Para Nogueira, a forte presença do tupi pelo narrador é construída entre a fronteira da humanidade e a animalidade. Em outro trecho, esse olhar de alteridade é reforçado ainda mais:

Eh, carece de saber olhar a onça, encarado, olhar com coragem: hã, ela respeita. Se mecê olhar com medo, ela sabe, mecê então tá mesmo morto. Pode ter medo nenhum. Onça sabe quem mecê é, sabe o que tá sentindo. Isso eu ensino, mecê aprende. (ROSA, 2015, p.165).

O trecho é central para nossa abordagem até aqui, primeiro por reforçar o deslocamento da perspectiva para o “outro”, nesse caso a onça, em diálogo com que Viveiros de Castro chamou de “perspectivismo ameríndio” (VIVEIROS DE CASTRO, 1993), ou seja:

O estímulo inicial para esta reflexão são as numerosas referências, na etnografia amazônica, a uma teoria indígena segundo a qual o modo como os humanos vêem os animais e outras subjetividades que povoam o universo — deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cos, fenômenos meteorológicos, vegetais, às vezes mesmo objetos e artefatos —, é profundamente diferente do modo



como esses seres os vêem e se vêem. (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.116-117).

Existe, portanto, uma relação clara de colocar uma perspectiva indígena na forma do olhar sobre a natureza e isso só é possível por causa do narrador e sua rememoração, além disso, existe o entendimento do narrador de passar esse ensinamento, “isso eu ensino”, ao viajante branco que não conhece esse mundo, que precisa entender essa relação de alteridade para sobreviver, portanto, essa narração guarda em si relação dupla com o “outro”, ao passo que também busca uma ponte com o viajante através dos ensinamentos inerente das rememorações. Ademais, “todo movimento de caça a gente tem que aprender. Eu sei como é que mecê mexe mão, que cê olha pra baixo ou pra riba, já sei quanto tempo mecê leva pra pular, se carecer. Sei em que perna primeiro é que cê levanta” (ROSA, 2015, p.166). Essa própria atitude de mimese que anteriormente foi estabelecido com a onça, o narrador aponta que também está sendo aplicada ao viajante, o que foi aprendido com a onça é agora posto em relação ao viajante. O narrador busca através da observação sair de sua situação de estrangeiro ao ter contato com o “outro”, seja com as onças ou com o viajante que o procura, e, dessa forma, busca passar esse ensinamento ao viajante, porque talvez seja a única forma de salvá-lo do meio em que se encontra, ambiente esse que sem os ensinamentos apresentados pelo narrador torna-se cada vez mais perigoso e hostil.

O narrador demonstra cada vez mais sinais de sua embriaguez: “Nhem? Camarada traz outro garrafão? Mecê me dá? Há-hã...Ããã...Apê! Mecê quer saber? Eu falo. Mecê bom-bonito, meu amigo meu” (ROSA, 2015, p.172), mais uma vez a cachaça funciona como um meio para as lembranças do narrador e sua aproximação com o viajante, aproximação que, no entanto, guarda muito mistério.

E essa aproximação se torna mais abrangente até a chegada às origens do narrador, onde ele menciona seu pai e sua mãe, assim como seu afastamento dessas raízes, assim:

É. Pai meu, não. Ele era branco, homem índio não. A’ pois, minha mãe era, era muito boa. Caraó, não. Péua, minha mãe, gentio Tacunapéua, muito longe daqui. Caraó, não: Caraó muito medroso, quage todos tinham medo de onça. Mãe minha chamava Mar’lara Maria, bugra. (ROSA, 2015, p.174).

Ademais:

Nhem? Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bucuriquirepa: Breó, Beró, também. Pai meu me levou para o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonho de Eiesús... Depois me chamavam de Macuncôzo... nome era de um sítio que era de outro dono, é- um sítio que chamam de Macuncôzo... Agora, tenho nome nenhum, não careço. Nhô Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro. Nhô Nhuão Guede me trouxe pr’aqui, eu nhum, sozim. Não devia. (ROSA, 2015, p.174).

Ao se lembrar de suas origens, o personagem engloba elementos que nos ajudam a entendê-lo melhor, sua origem católica, seu batismo e dessa forma também outras implicações profanas, como alegorias a outros tipos de batismo, seu pai branco, representando simbolicamente essa tradição ocidental, com a qual rompe, mas também sua mãe indígena, com raízes nessa relação que remete à formação do Brasil. No trecho, porém, existe um afastamento de ambas as origens e, em certo momento, ele se vê só, apenas com seu ofício de caçador de onça e é através dele e de sua interação com o “outro” que ele encontra sua identidade, mesmo ainda carregando em si a tradição católica e indígena de sua mãe em suas rememorações. Walnice Nogueira Galvão, para quem o conto meu “Meu tio o iauaretê” é uma profunda reflexão sobre a natureza e a cultura, ao falar da relação



do narrador com o pai, aponta: “Sua filiação afirma a identidade com a mãe e não com o pai. A mãe era “gentio Tacunapeuá”, que é, ou era, uma tribo tupi assentada às margens do Iriri, um afluente do Xingu” (GALVÃO, 2008, p.528). Para Galvão, o conto de Rosa é um retorno à perspectiva indígena, e prossegue:

O título Meu tio o laurete sintética e admiravelmente, propõem o branco, o índio e a onça misturados, tal como no texto se misturam o português, o tupi e o animal dos resmungos e rugidos. Ao mesmo tempo, afirma: não pertenço à raça branca de meu pai, pertenço ao clã tribal de minha mãe, e meu ancestral, meu antepassado, minha origem; e a ele regresso; à onça, defraudado senhor do fogo. (GALVÃO, 2008, p.525).

É assumindo essa perspectiva, da negação de um olhar ocidental, na busca de “salvar” fenômenos do passado na voz e nas experiências do protagonista que a rememoração do conto se sustenta. O protagonista incorpora uma mistura de culturas que consegue mobilizar apenas por suas lembranças:

O protagonista, como foi visto, é ele mesmo um ser misturado: filho de índia com branco, trata-se de um mestiço, mais propriamente um curiboca ou mameluco. Mas a mistura não é apenas racial, como também cultural. Ele herdou as tradições indígenas e pagãs da mãe, mas foi também batizado pelo pai, e mantinha mesmo algumas poucas crenças e práticas cristãs, sem contar a incorporação de elementos da cultura negra, fundamentalmente o manejo da zagaia para matar onças, aprendido com dois zagaieiros e também com o “velho Nhuão Inácio: preto esse, mas preto homem muito bom, abaeté, abaúna”(RODRIGUES, 2019, p.84).

Esses eventos, únicos e indecifráveis em uma narrativa, funcionam como uma forma de tradução do passado e, para isso, Rosa vai até o limite de seu experimentalismo formal para expressar esse passado. Foneticamente, assimila a

linguagem oral na prosa escrita, simbolicamente incorpora as idiossincrasias da cultura sertaneja, narrativamente, explora e apresenta o conto como uma narrativa memorialista e oral, com essa estrutura a partir das memórias, centralizado uma forma de experiência como propulsor máximo da narração.

3. O problema da narração na modernidade em Walter Benjamin

Ainda na tentativa de entender a rememoração no conto de Guimarães Rosa, é possível levantarmos questões mais amplas e pertinentes sobre sua escolha pela rememoração na narrativa de seu conto, englobando e prolongando as análises feitas até aqui. Logo, o filósofo Walter Benjamin teoriza questões centrais para pensarmos a narrativa na modernidade. De início, é conhecido seu diagnóstico sobre o fim das narrativas tradicionais na modernidade industrial em seu ensaio “O contador de Histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov”. O autor o vê como uma consequência de uma quadra histórica, a modernidade industrial. São essas mudanças na sociabilidade coletiva que Benjamin verá como causa do fim das narrativas tradicionais, e, com elas, sua fundamental utilidade para a coletividade, Jeanne-Marie Gagnebin pontua: “Se essa problemática da narração preocupa Benjamin desde tanto tempo – e continuará preocupando até sua morte – é porque ela concentra em si, de maneira exemplar, os paradoxos da nossa modernidade” (GAGNEBIN, 2013, p.56). Dessa forma, esse impacto na experiência coletiva na modernidade afeta a forma que narramos. Sergio Paulo Rouanet em seu livro “Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin.”, aponta que a modernidade produz constantes choques ao indivíduo que pouco os assimila no sistema de percepção-consciência, assim



a experiência do choque acaba produzindo um novo tipo de percepção, voltada para o idêntico, uma nova sensibilidade, um novo aparelho sensorial, por assim dizer, concentrado da intercepção do choque, em sua neutralização, em sua elaboração, em contraste com a sensibilidade tradicional, que podia defender-se pela consciência, contra os choques presentes, mas podia também, pela memória, evocar as experiências sedimentadas em seu próprio passado e na tradição coletiva (ROUANET, 1981, p.46).

É essa característica da modernidade que, afetando a faculdade da memória, principalmente a coletiva, impede a sedimentação das narrativas tradicionais e sua utilidade coletiva, disto, então, a necessidade que a teoria da história benjaminiana coloca um novo conceito de história, um conceito que abarque essa nova mudança coletiva, fundada em um novo tempo histórico, que proporcione uma relação que foi perdida com o advento da modernidade, uma relação recíproca entre passado e presente, não linear, mas dialético. Rouanet continua: “Benjamin exprime essa ideia, baseada na dicotomia freudiana que opõem a consciência à memória, através de uma nova dicotomia, que se opõe a experiência (Erfahrung) à vivência (Erlebnis)” (ROUANET, 1981, p. 48). É essa falta de experiências que Benjamin diagnostica na modernidade. Dessa forma, sem uma capacidade autêntica de experiência surge a impossibilidade da narrativa e, conseqüentemente, da História, “a matéria da narração e sua condição de possibilidade é a experiência” (ROUANET, 1981, p.50).

Georg Lukács em seu livro “A teoria do romance”, livro que influenciou muito Benjamin, é citado amplamente no ensaio em questão – amplamente, ele também causou forte impacto naquela que mais tarde seria chamada de escola de Frankfurt. No livro, Lukács promove uma historicização das categorias estéticas, contrapõem a épica, fruto do que ele vai chamar sociedades de “Cultura fechada”,

onde o coletivo se encontra nas ações do herói, onde o homem não está só mas se vê em uma relação com uma estrutura, uma totalidade. Contrapondo-a ao romance, que seguindo uma perspectiva hegeliana, seria a epopeia do mundo burguês, agora em um mundo fragmentado, sem totalidade, o romance se construiria a partir da subjetividade do indivíduo, das adversidades desse indivíduo que não se encontra com um todo, mas enfrenta as adversidades da atomização do mundo burguês (LUKÁCS, 2009). Essa nova categoria estética da modernidade esfacela também as narrativas. Em seu outro livro “História e consciência de classe”, Lukács teoriza um conceito fundamental na teoria de benjaminiana, o de “Reificação”, a coisificação que a sociedade burguesa promove nas relações sociais, transformando tudo e todos em mercadorias desprovidas de experiências.

Adentrando agora em seu ensaio de 1936, “O contador de Histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov”, podemos dividir esse ensaio em duas partes: uma inicial, onde Benjamin promove seu diagnóstico, e uma segunda, onde o autor volta-se para a literatura na busca de tatear soluções ao problema apresentado. Partimos para o apontamento inicial que o autor alemão encontra para seu “narrador”: “a orientação para assuntos de natureza prática é um traço característico de muitos contadores de histórias” (BENJAMIN, 2018, p.143). Mais do que apenas relatar, a figura do narrador expressa aquilo que viveu, em sua própria experiência:

Os contadores de histórias gostam de iniciar a narrativa dando conta das circunstâncias em que eles próprios passaram pela experiência do que vão contar, quando não apresentam pura e simplesmente a história como fazendo parte da sua experiência pessoal” (BENJAMIN, 2018, p.149).



Assim, Benjamin contrapõe a narrativa à informação jornalística burguesa, que sufoca a experiência pela explicação de todos os detalhes, sem margem para a reflexão, sobrecarregando o leitor de um tempo da técnica, sem utilidade pois é desprovido de vivência, carregando em si apenas a efemeridade de um tempo vazio, uma escrita tão inerte quando a modernidade que se apresenta nela, não conseguindo alcançar mais o “lado épico da verdade”.

E, no entanto, somos cada vez mais pobres de histórias de espanto. Isso se deve ao fato de nenhum acontecimento chegar até nós sem estar já impregnado de uma série de explicações” (BENJAMIN, 2018, p.146).

O narrador de Benjamin remete a seus ofícios artesanais, possui uma relação com o trabalho que foge da reificação teorizada por Lukács. No ensaio Benjamin cita o “camponês” e o “marinheiro”, que, por esses serem ofícios com uma ligação fluida e autêntica com natureza e com os homens, não estão inseridos nas relações de choques que afetam a mobilidade da memória, pelo contrário são inseridos na experiência. Da mesma forma, coloca as figuras medievais do “mestre sedentário” e do “aprendiz viajante” como essa figura do narrador, ambos inseridos em uma temporalidade diferente, que fazem da viagem um meio para tecer laços de vivência, assim utilizando-as para sua narração:

A arte de narrar, que prospera por muito tempo no âmbito do trabalho das mãos – nos campos, nos mares e depois nas cidades – é ela mesma uma espécie de forma artesanal de comunicação. O importante pra ela não é transmitir o puro “em si” da matéria, como se se tratasse de uma informação ou de um relatório faz descer a matéria à vida de quem conta, para fazê-la emergir de novo a partir dele. (BENJAMIN, 2018, p.148).

O narrador é aquele que sabe dar conselhos, e, para isso, Benjamin teoriza sobre o que seria então um conselho: “Um conselho é menos uma resposta a uma pergunta do que uma sugestão que tem a ver com a continuação de uma história que está se desenrolando” (BENJAMIN, 2018, p.143), e também, “O conselho, entretecido na matéria de uma vida vivida, é sabedoria”. É exatamente essa capacidade que está se perdendo na modernidade. O conselho, então, é algo que só pode ser passado e recebido através da experiência, tanto do que conta quanto do que escuta, inseridos em uma mesma temporalidade que dialoga entre si, por isso essa atividade está se perdendo, as experiências passadas não se reconhecem mais no presente, os conselhos são vazios de experiências, e mesmo quando possuem, aqueles que o escutam não o reconhecem em sua vivência, são intraduzíveis.

Jeanne-Marie Gagnebin promove a análise central para nosso argumento envolvendo o ensaio de Benjamin. Para a autora, o ensaio sobre o narrador é lido muitas vezes de forma apressada, o que nos impede de assimilar o que ele tem de mais central, escreve:

Com efeito, ao reler com atenção “O Narrador”, descobrimos que seu tema essencial não é o da harmonia perdida; atrás deste motivo aparente aparece uma outra exigência. Não se trata tanto de deplorar o fim de uma época e de suas formas de comunicação quanto de detectar na antiga personagem, hoje desaparecida, do narrador, uma tarefa sempre atual: a da apokatastasis, esta reunião de todas as almas no Paraíso, segundo a doutrina (condenada por heresia) de Orígenes uma doutrina que teria tanto influenciado Leskov. (GAGNEBIN, 2013, p.62).



É essa função essencial que Benjamin encontra e centraliza na figura do narrador que nos é fundamental, mais do que uma idealização do passado e do perdido, existe aqui uma exigência fundamental da história, que é essa narrativa salvadora dos fenômenos passados, na alegoria profana no escritor alemão. A figura da *apokatastasis*, a tarefa de guardar e salvar esses fenômenos antes que eles sejam perdidos ou transformados em instrumentos de dominação, encontra na figura do narrador sua atividade. Essa ação redentora, que também é o objetivo do historiador materialista Benjamin, representa uma exigência, pois só ela é possível de romper com essa modernidade dos choques e do tempo linear, pondo fim ao que o autor se refere nas teses sobre o conceito de história (BENJAMIN, 2021) como “tradição vitoriosa”; atividade esta que aparece na teoria da tradução, no drama barroco e na teoria da história do autor alemão. O conceito de experiência (*Erfahrung*) em Benjamin está em diálogo como uma temporalidade, comum a várias gerações, em uma tradição compartilhada. (GAGNEBIN, 2013).

4. Considerações finais

O conto rosiano, analisado na primeira parte deste estudo, em muito dialoga com as reflexões benjaminiana sobre o fim da narração. A rememoração do protagonista funciona quase como resposta a contradição da impossibilidade da narrativa na modernidade em Benjamin, ao passo que reúne uma série de fenômenos passados na forma de experiência que se juntam para corporificar o passado da “classe oprimida”, entendendo o experimentalismo com a linguagem no projeto de Guimarães Rosa como uma forma de traduzir esses fenômenos em uma narração épica, e agora autêntica, como uma afirmação formal diante da

impossibilidade no campo concreto. Ao tentar fugir da contradição da modernidade, o conto localiza-se espacialmente em uma fazenda no sertão de mineiro, Rosa quebra as impossibilidades e os impactos da modernidade sobre a experiência individual e coletiva, trazendo um protagonista com um ofício artesanal (manual), um ex-caçador de onças, tal como exemplifica Benjamin em seu ensaio, e dessa forma, promove uma experiência autêntica na narração expressa na totalidade do conto. Além disso, Rosa ainda ressalta a oralidade. Trazendo o narrador em primeira pessoa, potencializa seu trabalho de rememoração como mediador da relação anfitrião/hóspede, em uma reciprocidade típica do conceito grego de *xenía*, onde a anfitrião narra para transmitir experiência, a partir da sua própria, e com isso “salva” os fenômenos perdidos, porém, ao passo que o viajante não consegue assimilar tal experiência a relação que de início apresentava-se como harmônica, cria contornos mais conflituosos, a tensão se estabelece pelo conflito do presente e do passado.

Tal como o exercício da presente pesquisa, Walter Benjamin volta-se para a literatura para falar sobre o fim da tradição da narração sobre o impacto do capitalismo. Em sua análise de Franz Kafka, por exemplo, com papel fundamental que o “esquecimento” ocupa em sua obra para o entendimento do mundo sem formas tradicionais de narrativas e de coletividades, o diagnóstico da “doença na tradição” como central, e a partir desse esfacelamento construir seus escritos (BENJAMIN, 1985). E também em Marcel Proust como um narrador moderno:

[...] para Benjamin, a empresa proustiana, na sua desmedida redentora, nasce justamente nessa contradição essencial entre o perecer da memória e o desejo de conservar, de resguardar, de esquecimento” (GAGBEBIN, 2013, p.71).



E ademais “Proust tenta reproduzir, por meios sintéticos, artificiais portanto, a grande experiência que fundava naturalmente a narração tradicional e que nossa sociedade moderna aboliu definitivamente” (GAGBEBIN, 2013, p.71).

Da mesma forma que Benjamin analisa dois escritores, Proust e Kafka, para teorização sobre o fim na narração, o mesmo pode ser feito a partir conto de Guimarães Rosa, onde o autor mineiro utiliza seu projeto linguístico para fugir da narrativa romanesca convencional, que para Benjamin estava afetada pela nova organização social da modernidade capitalista, criando assim um narrador que contenha em si a atividade da *apocatastasi*, a qual Benjamin entende como fundamental para a História. O Narrador rosiano encarna em si todas as necessidades que Benjamin analisava como fundamentais e que tinham se perdido na modernidade. Guimarães Rosa ao criar em sua épica, como Alfredo Bosi escreve, “um Todo natural-cultural onipresente: o sertão” (BOSI, 2021, p.460), foge da contradição moderna, conseguindo assim “salvar” fenômenos passados, dentro de uma narrativa orgânica passada como conselho, mas que não é assimilada pela viajante, por isso fim trágico.

Logo, a rememoração no conto representa uma tentativa do narrador em salvar fenômenos do passado que não poderiam ser traduzidos de outra forma, em uma busca quase redentora, na análise benjaminiana feita até aqui, de confrontar a história tradicional ocidental, incorporada no estrangeiro, com a tradição esquecida e incorporada no narrador mestiço em uma forma autêntica de experiência.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Tradução: João Barrento. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BENJAMIN. *Obras escolhidas*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Editora brasiliense, 1985, São Paulo.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 53 ed. São Paulo: Cultrix, 2021.

CAMPOS, de Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectivas, 2006.

COSTA, Lorena Lopes da. Sobre narrar a experiência e o outro: os riscos da xenia em "Meu Tio o Iauaretê". *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 24, p. 201 - 220, abr./jun. 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectivas, 2013.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O impossível retorno. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica*: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 11-40.

NOGUEIRA, Erich Soares. A voz indígena em "Meu tio o iauaretê", de Guimarães Rosa. Dossiê: *Voz e Intelectualidade*. Porto Alegre. Vol.9, n.01. jan/jun 2013.

RODRIGUES, André Luis. A metamorfose fatal: mistura e alteridade em "Meu tio o iauaretê", de João Guimarães Rosa. *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 69-90, 2019.

ROSA, Guimarães. "Meu tio o iauarete". IN: *Estas estórias. Rio de Janeiro*: Nova Fronteira, 2001. p.191-235.

ROUANET, Sérgio Paulo. "Por que o moderno envelhece tão rápido?", in *Revista da USP* - Dossiê Walter Benjamin. Setembro/outubro/ novembro 1992, nº 15. p.110. Comunicação proferida no simpósio "Sete perguntas a Walter Benjamin", em 1990, no Instituto Goethe de São Paulo.



ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o anjo*: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio", *Mana*, 2 (2), 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Alguns Aspectos da Afinidade no Dravidiano Amazônico". In: E. Viveiros de Castro e M. Carneiro da Cunha (orgs.), *Amazônia: Etnologia e História Indígena*. São Paulo: NHII/USP-FAPESP. 1993.

Recebido em 03/02/2023

Aceito em 25/08/2023

**☼ POESIA,
CONTOS & outras
prosas**

Prece do Desespero

Daniel de Abreu¹

Meu Deus, o que é isto?
Que desafio é este?
Qual a razão deste castigo?
Por que faz isso comigo?
Não sou tua criança amada?
Não sois carregado de bondade?
Então para que esta maldade?

Deus, agora peço apenas
Que quebre minhas pernas
Que arranque meus olhos
Que apague minha memória
Que delete o meu ser
Para nunca mais sofrer

Amém!

Recebido em 19/12/2023
Aceito em 19/12/2023

¹ Graduando de Engenharia do Software da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).
Email: abreud@alunos.utfpr.edu.br.

Não conte poesia aos mortos

Yasmin Naif Amin Mahmud Kader¹

I.

O Poeta Noturno

Escrever, às vezes, é um refúgio, lugar de perfeita harmonia, de crua simbologia, de traços cujas linhas não foram delineadas pelo simples acaso. Há um poder oculto nas palavras como no desejo daqueles que as escrevem.

Refúgio, ele sempre pensou.

Mas nunca imaginou que escrever também fosse a sua condenação.

Há anos sua inspiração havia se esvaído, morta como ele próprio parecia estar, vagando nas ruas a procurar o ponto de luz perdido. Onde estava, perguntava-se. Para onde foi, olhava em infinitas direções e apenas rostos obscuros lhe observavam de volta, ausentes de qualquer simpatia. Era poeta, vivia da arte; e sem inspiração, não teria como sustentar a si mesmo. Era poeta, de fato, poeta noturno; daquele que observa nas sombras, que busca na escuridão um caminho para as palavras.

Havia muitos outros conhecidos pelo reino.

Poetas apaixonados, cujo frenesi de dias coloridos, de linhas de seda, encantavam os enamorados; poetas ardentes, de eu-lírico sensual, de tons eróticos e efervescentes; poetas caóticos, imbuídos de um caos estranhamente belo.

¹ Doutoranda em Estudos Literários (UFSM). E-mail: yasmim.kader@gmail.com.



Todos se espalhavam e borbulhavam pelo reino, impulsionados pela admiração do rei e da rainha pelas histórias e poesias que eram dedilhadas ao vento. Os soberanos eram bons ouvintes, e afortunados eram aqueles que, ao chamar a atenção deles com suas obras, passavam a viver de regalias na corte.

Uma vida de boêmia.

Aos pés dos reis.

Quem não queria?

Por isso, muitos se aventuravam nas partes mais inspiradoras do reino. Havia uma em especial. Um lugar em um vale cuja névoa era tão densa à noite que não era possível ver alguém a um metro de distância. A névoa, no entanto, não era contínua, acontecia em dias aleatórios... e fúnebres, diziam as más bocas.

Porque quando a montanha no pé do vale cantava, a névoa subia.

Nunca souberam de onde viera a canção, e nunca ousaram se aproximar da montanha para que nela descobrissem o que lá se escondia e resplandecia sempre com melodia. As lendas, no entanto, traziam poetas e artistas ao vale, cujo desejo era construir e dedilhar uma obra prima para que, assim, ganhasse a atenção e a admiração do rei e da rainha.

Ele era um desses.

Usou tudo o que tinha para ir até esse lugar muito conhecido e falado do reino. Quem sabe lá, onde grandes escritores foram forjados, onde obras nasceram, ele pudesse encontrar a inspiração que se ausentava há anos.

Assim, como bom poeta que era e como acreditava ser, escreveria uma poesia perfeita, digna de suas majestades.

O suficiente para ser reconhecido.

Para ser lembrado, nunca esquecido.

Para viver de regalias e de sua tão amada poesia.

Por isso não perdeu tempo, encaminhou-se ao vale da névoa e apostou tudo o que tinha e não tinha.

Quem sabe não fosse a chance de uma história...

Em uma noite tão longa...

Em um lugar tão esquecido...

Dias de viagem, de andanças intermináveis, o levaram ao lugar desejado, cuja ansiedade fazia contorcer o seu estômago. Era uma cidade dentro de um bosque que, conseqüentemente, estava dentro do vale, e lá no fundo, distante, a montanha cantante. Uma névoa espessa pairava acima, no horizonte longínquo, fazendo queimar uma antiga admiração no poeta noturno. Ele que sempre amou a escuridão, viu-se encantado pelos mistérios que pareciam se esconder em cada casinha torta, em cada pedra desaparelhada, em cada centímetro da cidade — que era muito mais movimentada do que imaginava, grande parte de visitantes que, como ele, buscavam inspiração.

Recolheu-se em uma pousada com o restante das moedas que tinha.

Sua estadia precisava ser rápida, caso contrário, se não achasse o que precisava, a sutileza de palavras taciturnas, viveria de ausências que não gostaria.

— É verdade que a montanha canta? — Perguntou então ao homem que varria o assoalho de madeira torta, quebrada. As paredes da pousada estavam com a tinta lascada e quadros tortos preenchiam a entrada pouco habitada.

Lá fora, o burburinho de visitantes era incessante.

O homem lhe observou de esgueira, o rosto carrancudo e bochechudo. Tinha uma barba maior que a sua, quem sabe meses sem ver a navalha.

— Canta para quem acredita em contos para assustar crianças. — Respondeu.



— Ela canta de verdade... — Uma mulher interrompeu, atrás do balcão, os olhos marejados e amedrontados. Bela ela era, mas o tempo não estava sendo gentil... ou a vida. — Não saia quando a névoa se levanta... quando ela canta. Porque ela está aqui... a Donzela Prateada, e ela...

— Cala boca, mulher paranoica! — O homem berrou e grunhiu, assustando-a e, se encolhendo, correu para os fundos. — Essas mulheres... por isso as mulheres têm aparecido mortas com frequência por aqui... ficam se metendo em tudo.

O poeta ergueu as sobrancelhas, impressionado com a informação, esquecendo a moça e suas palavras.

— Mulheres mortas?

Ele estalou a língua e continuou varrendo.

— O que importa? Estão mortas e não há o que fazer... vá logo fazer a sua poesia e não tome o meu tempo.

Compreendeu e não o tomou, mas ficou curioso com a informação... uma vez ouvira sobre um poeta que se tornou consagrado por escrever sobre mulheres mortas.

Sobre a beleza que havia nisso...

Um tanto sádico, disseram. Mas não pensou assim, viu o outro lado... a da beleza perdida e eternizada em palavras.

Quem sabe não pudesse ser a sua inspiração?

Subiu, então, ao quarto, um cubículo apenas com uma cama, uma mesa e uma cadeira; e, sob a luz de uma vela vacilante, colocou a folha branca à sua frente.

Pensou nas mulheres mortas...

No canto que poderia ouvir das montanhas...

Na inspiração que diziam brotar daquele lugar.

Mas a tinta permaneceu intocada.

Esperou que algo mudasse, que uma centelha brilhasse, como se sua sutil estadia na cidade fosse o bastante para que encontrasse sua inspiração.

Mas nada veio senão a frustração.

Sequer uma palavra molhou o papel, e suas mãos trêmulas ficaram sobre as páginas vazias pela noite que se seguiu silenciosa, sem canto nenhum, sem névoa qualquer. Não dormiu, trêmulo; e quando se deu por si, atônito em um transe infundável, o sol raiou lá fora. Não desistindo, porém, pegou seu material de escrita e decidiu visitar as ruas da cidadezinha. A praça central, onde uma fonte era rodeada por tendas de artesanato e especiarias, estava movimentada, e ele vagou entre os rostos de ausência atrás de um fiapo de luz. Vagou de um lado ao outro, do amanhecer ao entardecer e, então, anoitecer, e nada foi capaz de acender as cinzas de seu coração.

Um vago desespero ousou habitá-lo, assustá-lo...

Até que um olhar encontrou sutilmente o dele.

Foi um segundo, um instante, o tempo de um coração a bater, de uma respiração a ceder... rápido demais e, ainda, o suficiente.

O suficiente, ele disse a si mesmo em meio a exatidão da noite que se consagrava no céu.

Uma mulher — de olhos escuros como a noite sobre eles, de longas e esvoaçantes mechas escuras. Feita de noite, inimiga do dia. Uma deusa, chegou a acreditar, impulsionado pelo florescer que surgia em seu peito.

Ah, ele sentiu.

Era ela, aquela era sua única e bela(ou então tira única e bela e põe: tão ansiada) inspiração.



Seguiu a mulher com os olhos, seu vestido até o chão, preto como seus cabelos, até que desaparecesse na multidão. Sua presença, no entanto, ficara nele, marcada gravada pesada, impulsionando os passos que deu em seguida. Foi atrás dela, procurou-a na aglomeração, nas luzes acesas da cidade que cumprimentavam o anoitecer, mas não a encontrou, sequer uma centelha de sua presença.

Não se desesperou, no entanto.

Correu para a hospedaria e lá, no silêncio dedilhado da madrugada, traçou as linhas que acreditou nunca mais encontrar.

Um poema.

A donzela reacendera nele a chama antes apagada, as ideias e rimas fluíam como se a pena e a tinta tivessem ganhado vida própria, deslizando pela página. Sonhador como nenhum outro, criou uma meticulosa rotina: a veria todas as noites no mesmo lugar enquanto, em mãos, faria da visão, poesia.

Foi assim na noite seguinte. Viu-a traçar o mesmo caminho... deslizando pelas ruas como se pisasse em nuvens, sempre desacompanhada, sempre com o olhar alto, digno de sua graciosidade.

Tão linda, tão linda... ele se repetia com frequência.

O tão linda, então, tornou-se tão minha.

Tão sua e de mais ninguém.

Então, com páginas já transbordando, encaminhando-se para o fim de sua estadia e de sua obra, passou a sonhar com o momento que se unisse a ela.

E a cada amanhecer, com mais e mais noites sem dormir, o poeta noturno ansiou pelo encontro, ansiou tanto que se sentiu devorado por ela. Escrevia para amenizar as sensações, escrevia porque era o que podia fazer.

Até o fim, o derradeiro momento.

Porque precisava dela para o fim de seu espetáculo.

Precisava ouvir sua voz para delinear as linhas finais de sua poesia, sua obra mais perfeita.

Não se importava mais se ganharia regalias do rei, se chamaria a atenção do reino, buscava apenas pelo momento de ter sua donzela ao seu lado, sempre como sua inspiração.

Então, no mesmo horário, na sempre-noite, o homem esperou por sua donzela. Sorriria para ela. Dar-se-ia a ela. Faria-a ser sua. Nada que pudesse distanciá-los, separá-los, quebrá-los.

E sob a lua, sua musa caminhou em direção a ele. As mil vozes ao redor sequer foram uma, silenciadas e apagadas, inofensivas perto do que seu coração sentia ao vê-la se aproximar.

Esperou.

Desejou.

Sorriu.

...e ela não sorriu para ele.

Passou ao lado sem sequer dar-lhe o prazer de um olhar, ignorou-o, o cenho erguido e os passos flutuantes. Seguiu na multidão e desapareceu nela como sempre o fazia, deixando-o lá, estático, atônito, acabado.

Apenas a miséria e ele próprio.

Nas mãos, as páginas inacabadas à espera de sua inspiração final farfalharam no vento, inexpressivas como a musa fora.

Frustrado, e agora expulso da hospedaria que ficara, incapaz de pagar o restante dos dias, o poeta escondeu-se do dia, trancafiado em ruelas escuras e poços de ilusões que ele próprio construía em si, o único lugar que conseguia o



silêncio incansável do mundo externo. Não houve nenhuma canção da montanha em uma única noite, não houve sequer a névoa a expelir inspiração.

Talvez o homem na pousada estivesse certo. A mulher, errada.

Como a sua donzela parecia estar.

Errada.

Porque ela deveria olhar para ele.

Acorrentado àquele sonho, passou a vivê-lo pelas horas infindáveis sem sequer perceber no que o simples sonho se tornara: um cruel pesadelo. Estou sozinho!, disse a si mesmo, páginas em branco ao seu redor, o poema perfeito ainda inacabado. Sem inspiração. Sem musa. Sem ele próprio.

Não, ele pensou então, agarrando os papéis com dedos trêmulos, o pesadelo evocando ilusões infinitas, a minha musa, *a minha donzela prateada jamais agiria com tamanha frieza! Ela é doce, é doce... e minha*, repetiu-se naquele círculo de mentiras, incapaz de encontrar uma razão palpável para não ter recebido o sorriso dela.

Então, no amanhecer, encontrou uma suposta renovação.

Faria ela sorrir.

Faria ela ser sua.

Nem que precisasse fazer daquilo o seu espetáculo final.

Lembrou-se, então, do poeta consagrado.

Das mulheres mortas.

Da beleza de uma morte definhada.

Nada estava perdido... não enquanto a poesia nele habitasse.

Esperou o dia findar-se, esperou o perfeito momento se ascender no céu. Era poeta noturno e faria da noite a sua plateia. Então, nas sombras de uma noite sem luar, ele esperou pela donzela.

Não na multidão, não próximo aos olhares, mas no fim do caminho que ela sempre tomava, desejo corrompendo os seus pensamentos.

Então ela veio...

Veio como sempre, flutuando, bela, prateada.

...e sua.

E no fim, ele foi o ceifador do próprio sonho.

Seu poema teve um fim na manhã seguinte, um fim real que trouxe o maior número de espectadores que o poeta noturno nunca antes tivera.

Deixou os papéis de lado, esqueceu a poesia antes escrita com tinta.

Ousou, recriou, espantou.

Nada mais belo que a morte de uma bela mulher.

Seu trabalho se concluiu na praça pública da cidadezinha.

No centro, na fonte, uma mulher morta; no chão, os versos finais escritos em vermelho, no sangue de sua própria musa. Porque era só em um espetáculo assim, não sombrio, mas doentio, que os olhos do reino se voltariam a ele.

À poesia.

Tornei-me a noite,

Desaparecerei no raiar de um novo dia.

Tornei-te a lua,

Dormirei eternamente encantado pelo seu beijo.

Você sangraria por mim, minha lua?



Na fuga da cidade, lembrou-se apenas das sentenças finais, do gosto de coesão, dos significados talhados em vermelho.

E soube que, finalmente, na arte, sua musa seria sempre sua.

Porque deu um fim a ela...

E aprendeu que talvez não fosse um poeta noturno.

Mas um poeta de sangue, de mortos.

E quem sabe pudesse contar poesia a eles.

O que não sabia, porém, era que nem todos os mortos estavam dispostos a ouvi-lo.

II.

A Donzela Prateada

Não se pode matar o que está morto.

Não se pode matar a própria morte.

Mas ele tentou, ele me chamou e em tão ilusória convicção acreditou dedilhar poesia com o que pertence a mim. Sempre há um preço para aqueles que se julgavam capazes de dar um fim a uma vida antes do tempo destinado a elas. Mas ele não sabe, não teria como saber que era tudo... um dança já planejada, sincronizada, premeditada. Ele dançou os acordes da minha música fúnebre e, agora, pegarei o que pertence a mim.

A noite acima deslizava pela minha pele, feita de lua e estrelas; a ausência de todas as cores; e, talvez, por este detalhe, tenham me dado o nome de Donzela Prateada. Donzela... uma definição tão pura para o que represento, para os que os

meus dedos de anos infinitos tecem. Donzela... talvez seja melhor assim. Acreditar nesta fatídica ilusão de uma mulher imaculada, casta e perfeita. Porque quando vou ao encontro deles, eles não fogem de mim, mas correm para o meu abraço.

Cavem, estendi o braço e ordenei para as formas pútridas ao meu redor, suas peles cinzentas se desmanchando. Moscas sobrevoavam ao redor, sedentas pelas estranhas podres dos meus emissários sem voz. Eles obedeceram e pegaram as ferramentas para tirar a terra do túmulo à frente. Na lápide, um dizer: *A beleza roubada de uma donzela jaz aqui. Que as divindades confortem sua alma.*

Sempre gostei de ler os dizeres carregados de hipocrisia desta população arruinada. Gostavam de palavras bonitas, inspiradas pelos milhares de poetas que vinham à estas terras buscar inspiração. Os mesmos poetas, em sua maioria homens, que acreditavam que qualquer beleza pertencia a eles; e se não as tivessem, corrompê-las-iam. Arrancariam suas pétalas e pisaram em seus restos.

Então, a beleza seria enterrada.

Colocariam um dizer vazio e se lamentariam até esquecerem no dia seguinte.

Por anos, o mesmo se repetiu.

Por anos, eu me aproveitei disso e me alimentei das ações deles.

O eco na montanha não era uma lenda...

Era o que eu estava construindo lentamente para tomar tudo e todos.

Quando a pá de um dos meus emissários bateu na madeira, pedi que se apressassem para tirar o caixão da terra. Distante no cemitério abandonado, um gato miou e a floresta respondeu com seus galhos secos, fantasmagóricos. Meus servos puxaram o caixão e os colocaram ao lado do buraco, afastando-se para que eu pudesse me aproximar. Meu vestido se arrastou na terra, branco e liso em toda a sua extensão, como meus cabelos longos e meus olhos prateados. Uma coroa de sombras deslizava entre os fios no alto, intocável por mãos comuns.



Parei em frente ao caixão e estalei meus dedos, unhas compridas e pretas. Dois emissários se aproximaram e o abriram com um pé de cabra, arrancando a tampa e revelando a mulher que lá dentro jazia, morta. Gesticulei para que se afastassem e me inclinei para tocá-la, os cortes na garganta ainda eram visíveis. Havia hematomas em seus braços e escoriações no rosto, maculando a beleza de sua forma.

Momentaneamente.

Porque um toque de morte...

Torná-la-ia perfeita.

Estendi os dedos em seu rosto e a coroa em minha cabeça se acendeu, uma chama obsidiana como a noite acima. Bastou segundos, momentos incontáveis, para que a mulher morta abrisse os olhos com um sobressalto, respirando fundo como se houvesse prendido a respiração tempo demais.

Toquei-lhe os lábios com os dedos para lhe acalmar e ela colocou a mão machucada, quebrada, sobre a minha.

Sua carne já estava apodrecendo.

— Meu amor...

Eu sorri para confortá-la.

— Fizestes um bom trabalho como sempre, querida... mas estás arruinada. Este não foi nada sutil como os outros.

Ela se lamuriou chorosa.

— Ele me machucou tanto, meu amor... foi pior que os outros, foi muito pior. Doeu muito e...

— Shhh... — pedi que parasse e ela o fez, lágrimas se acumulando em seu rosto.

Ergui-me e olhei para os homens sem expressão, sem reação, sem vida, que estavam ligados a mim como marionetes.

— Cantem. É hora de a névoa descer.

Eles somente foram, como recipientes vazios sem qualquer vontade.

Mas me obedeciam, e isso era o suficiente.

A mulher se levantou de seu túmulo e tocou o pulso ferido, encolhida e aparentemente assustada. Não era dor, ela não sentia nenhuma nas condições que estava e talvez fosse um reflexo da vida que um dia teve. Hoje, ela só tinha a morte. Para sempre, ela só teria a mim.

— Amor...

— Está na hora de reencontrá-lo, querida. — Eu me aproximei dela e toquei o seu rosto, tínhamos o mesmo tamanho, mas sua pele era menos pálida, apesar das consequências de sua morte recente. Os olhos, escuros como as sombras ao nosso redor, carregavam um olhar de piedade, de pura e palpável submissão. Tão belos eram os seus cabelos do mesmo tom... e a morte lhe caíra bem.

Estava mais linda do que em vida.

Talvez fosse a minha versão favorita dela dentre as quase infinitas que criei desde o princípio de tudo.

— Mas ele me fez tanto mal... — Ela sussurrou chorosa.

— Eu vou fazê-lo pagar por ter lhe tocado e lhe ferido... não se preocupe. — Sussurrei e aproximei meus lábios dos seus, tocando-os. Eu era incapaz de sentir qualquer aroma, dos mais doces aos mais pútridos, e apesar das condições nefastas de seu corpo, associei o cheiro ao prazer que era tocar os mortos.

Fazê-los meus.

Então, para mim, ela tinha cheiro de morte.



— Vai te fazer feliz, meu amor? — Ela sussurrou e eu forjei o sorriso que via as mulheres da cidade expressarem.

— Sim.

— Então eu o encontrarei para você, minha donzela.

Foi o suficiente.

Porque a vida que o poeta arrancou dela estava ligada à morte dela - e do laço construído com sangue, com sangue precisará ser destruído.

Deixei-a ir e a observei desaparecer na névoa da madrugada.

Mais um destino traçado, mais um nome em minha lista.

Amaldiçoada pela vida e pela morte, eu não desfrutava dos sentimentos e das sensações dos mortais. Apenas uma me restava: o deleite de uma vida roubada, de uma morte dada. Com isso, eu os trazia de volta; com o poder que era a minha maldição, eu brincava com os mortos. Com o tempo, no entanto, incapaz de sentir o gosto da vingança, interpretei a minha condição como uma dádiva.

De que eu era capaz de ser a própria morte.

De roubar o que um dia me roubaram.

A minha vida.

Não os deixava descansar e os emoldurava em um purgatório eterno: de viver como submissos da minha maldição.

Maldição que eu chamava de benção.

Com um estalo de dedos, a noite sussurrou e o som da montanha ecoou, o canto que se propagava pela colina e pelo vale. Das sombras que formavam minha coroa, eles vieram ao meu encontro.

Meus mortos vivos.

Sigam-na, eu sussurrei e eles avançaram. Doze homens, alguns em estado de decomposição mais avançado; cujos ossos estavam expostos, outros mais recentes, com o corpo ainda com sinais leves de decomposição. Um deles eu me lembrava, morreu há pouco, depois de sufocar a beleza até a morte e jogar o seu corpo em um lago. Foi difícil tirá-la de lá, mas foi fácil encontrá-lo.

Uma pena que tenha morrido tão fácil.

Eles seguiram floresta adentro, sob a névoa, banhando de anoitecer. A cidade estava quieta no pé do vale e eu sabia que nenhum habitante ousaria pôr o pé para fora de sua moradia enquanto as montanhas estivessem cantando.

Talvez um estrangeiro, um curioso e desafortunado.

Porque uma vez que se segue o canto... lá eu estarei.

Com um último falso sorriso, arrastei-me com as sombras para a minha próxima morte.

O poeta poderia ter corrido, fugido, se escondido.

Mas minha beleza o encontraria.

Porque eu era a morte e ele faria parte de mim.

III.

O Poeta Noturno

As paredes da gruta estavam manchadas de sangue, dele próprio; de seus dedos dilacerados, de seu desejo de compor poesia em sangue. Queria ouvir de novo, os gritos lamuriados da donzela cuja vida arrancou, queria ouvir acordes de sua agonia, da doce e ingênua voz que seus lábios ensanguentados emitiam. Beleza única a dela, beleza cujas nuances nunca viu. Foi a sua musa mais bela... e era tão triste saber que se fora e que dela não mais faria poesia.



Mas talvez fosse melhor assim.
Que não durasse. Que se apagasse.
Porque o definhar e desaparecer da beleza é o que a torna bela.
Não importava o quanto arranhasse as pedras e arrancasse as próprias
unhas para repetir o ritmo e as estrofes que compusera na praça da cidadela.
Não a repetiria.
Então ele parou e encarou as marcas vermelhas na parede rochosa.
Não deveria repetir.
Porque o seu trabalho, como a beleza, era único.
Seu trabalho como poeta, não mais noturno, mas de sangue, estava feito,
consagrado, seria lembrado pelas pessoas que o viram, que se horrorizaram pela
sinfonia tocada em acordes escarlates de uma beleza morta.
Não poderia voltar a cidade, o prenderiam.
Não poderia deixar o vale, o encontrariam.
Não poderia mais se afastar da montanha, não ouviria.
A canção...
A funesta canção que o levara até a maestria de sua criação.
Mas...
Ele olhou para as mãos em carne viva, sangue pingando no chão.
Mas e se encontrasse outras belezas para definhar?
Outras poesias para sangrar?
Talvez fosse isso que a canção na montanha significasse. Que continuasse.
Que nunca deixasse de ser o que era e de fazer o que fazia.
Poeta.
Poesia.

Viveria nas sombras e encontraria uma musa para definir, uma beleza para sangrar.

Mas ao se virar e se deparar com a noite que um dia foi a sua inspiração, viu uma mulher parada à porta da gruta.

Da lua, sua forma fora moldada. Pálida como nenhuma outra como se tudo nela se ausentasse. As cores. Os aromas. Os sabores. Seu olhar era do mesmo tom, feito de vazios infinitos. Mas havia algo em tão estampada ausência que se tornava belo aos seus olhos. Exalava pureza, beleza e... desejo.

Desejou manchá-la.

Quem sabe não pudesse tingir aquela cor com nuances de vermelho?

Ressaltaria a cor, faria da poesia uma elegia, fúnebre e vertiginosa.

Que beleza mais excitante do que a morte de uma bela mulher?

Ele se aproximou, deu um passo cambaleante, um sorriso de admiração em seu rosto marcado pela ilusão.

— Minha Donzela Prateada... — ele sussurrou.

Ela pendeu sutilmente a cabeça para o lado.

— Quantas vidas você já viveu? — ela perguntou de repente, imóvel em seu lugar. Quase não piscava. O poeta parou, piscou.

Muitas, pensou.

Criador de histórias, de comédias a epopeias, vivera vidas infinitas no papel. Bastava imaginar para que outro corpo habitasse, para que outra vida vivesse.

— Incontáveis.

A donzela colocou os dedos sobre a boca.

— E quantas mortes você morreu?

Nenhuma, refletiu.



Porque seus poemas, suas histórias, contavam as narrativas de homens que, embora enfrentassem a morte de suas musas, sobreviviam.

Não era interessante escrever sobre a morte de um homem.

Não era belo, não exalava beleza ou poesia.

Diferente da morte de uma mulher.

Era excitante, poético, ele diria.

— Nenhuma. — respondeu.

E ela sorriu.

— Então esta será a sua primeira.

Pensou em questioná-la, quem era ela e como o encontrara na calada da noite. Não fez, foi interrompido; pois infinitas sombras ergueram-se ao seu lado, machadas, machucadas... ensanguentadas.

A beleza que definhara.

Eram homens de olhos brancos, de expressões retorcidas, tão mortos como a sua musa agora estava.

Entre eles, lá estava ela: a mulher cujo sangue fez sua melhor poesia.

Não teve tempo para pensar, para refletir ou entender.

Foi cercado pelos homens, não pela musa, que assistiu tudo ao lado da mulher prateada. Se um dia pensou que a morte seria como um beijo caloroso, enganou-se no momento seguinte quando seu corpo deixou de ser seu. Foi despedaçado, desmembrado, destroçado.

Feito de cinzas e pó.

Sentiu a dor e se um dia a descreveu como deleite em sua poesia, enganou-se. Era dura, elegia. Perdeu a voz, foi engolida, sufocada, para, em

seguida, não ver mais nada, de olhos arrancados à uma escuridão infinita, nunca mais capaz de contemplar ou sonhar com poesia.

E quando caiu, quase morto, viu em seus últimos segundos a beleza voltar a florescer na mulher ensanguentada.

O sangue desapareceu, os cortes se fecharam e sua pele, antes acinzentada, tornou-se rosada como uma pétala recém-aberta.

Arrancou-lhe a vida por um sonho de poeta.

Mas recebeu a morte...

E foi escravizado pelo mesmo sonho que nunca realizou.

Porque sua poesia seria esquecida.

Sua façanha, nunca mais lembrada.

E sequer o seu nome eles saberiam.

A morte, e mais nada.

IV.

A Donzela Prateada

Mortos não querem ouvir poesia.

Não sussurre a eles, não os chame quando você é incapaz de compreendê-los. Ele não compreendia; e, agora, o homem no chão, de mãos arrancadas, de olhos perfurados, era a consequência do que é sussurrar para as sombras, para mim.

Eu escuto, eu olho de volta.

Eu, a morte.

Eu, que erroneamente chamam de Donzela Prateada.



Sem que eu precisasse gesticular, os meus mortos vivos avançaram e juntaram as partes do poeta desmembrado.

Ao meu lado, a mulher que antes ele ceifara parou e recebeu a minha mão contra a sua, trêmula e machucada.

— Satisfeita? — perguntei a ela e vi que se recusava a encarar o cadáver ainda quente.

— Você está, meu amor?

— Sempre com você, querida. — Acariciei o seu rosto enquanto os homens mortos-vivos nos circulavam, sem vontade, esperando a próxima ordem. Viviam por uma ordem, se é que eu poderia chamar essa condição assim... vida.

Coisa pequena, ínfima, para o que era a morte que eles tinham.

Que eles serviam.

A beleza sorriu para mim com a resposta que ouvira, que era o que gostaria de ouvir, e eu me afastei dela, aproximando-me do homem ainda morto, em pedaços.

Meus mortos arrancaram suas mãos com as unhas e ainda havia as lascas da violência em seus pulsos abertos. A garganta estava destroçada... nada belo em vê-lo.

Nada seria belo em trazê-lo de volta.

Mas que purgatório melhor para um homem que, em vida, acreditou ser capaz de chamar a morte e matar a beleza por uma ilusão fajuta?

Estaria fadado a essa eternidade agonizante, a servir sem questionar ou ouvir.

A ser nada.

E como o nada que nasci, somado a todos os outros que acumulei, tornar-se-ia um todo.

Você está amaldiçoada a caminhar com os mortos, um dia um rei já em decomposição me disse.

Uma maldição que se tornou minha bênção.

Porque agora eu era a névoa e o canto dos meus mortos traziam cada vez mais os vivos para perto de mim.

Para que, comigo, perecessem.

Assim eu me alimentaria e viveria e seguiria.

Assim...

— Retornemos à montanha, amada... quero ouvir meus mortos cantar um pouco mais. — Eestendi a minha mão para a beleza, que a segurou com necessidade e se aninhou a mim. — Descansemos e, então, linda como tu és, outra faceta receberá, mais bela que a anterior.

— Isso vai te deixar feliz, meu amor?

— Sempre. — Respondi e deixei que ela colocasse a minha mão contra o seu rosto, carente do meu contato.

— Então a ti, minha beleza.

— Que em cada vida definhará até que outra lhe seja dada. — Seguimos caminho por entre os mortos.

Das sombras em minha coroa, do meu vestido feito de névoa, um ar soprou e envolveu o morto recente.

O resto seria feito.

V.

A Poesia Esquecida



Não se ouviu falar novamente do poeta que matou em praça pública, tampouco da mulher que morreu para a sua arte. No outro dia, sequer lembrava-se dela... como se seu nome, seu rosto e até mesmo a história de sua vida houvessem se apagado em um piscar de olhos.

A própria poesia se desmanchava no vento.

As manchas de sangue na praça foram confundidas com pinturas vermelhas.

Nada restou, apenas o cântico na montanha.

Mais alto, mais forte.

Com a ele, a névoa surgia quando uma mulher morria e, depois de sepultada, todos se esqueciam. Fadados a este ciclo de uma passagem temporária, de linhas que se rompiam e desapareciam. Até mesmo antes não pareciam se lembrar de quem ela era ou de onde viera. Apenas cumpriam o papel de lamentar.

Era uma pena que uma mulher tão bela houvesse sido morta.

Então voltavam para as vidas, pacatas e vazias.

E de lá da montanha, ela os observava e, então, fazia seus mortos cantarem para o prenúncio de sua próxima ação.

A névoa descia.

A donzela surgia.

E com ela, a beleza, sua tão fiel companheira, a tornar-se outra para assim ganhar o coração de um desavisado que, enlouquecido pela névoa, a mataria e criaria o mesmo laço que o poeta um dia criou.

Para que a donzela o buscasse.

Para que a morte se levantasse.

Para que cada vez, dentro da montanha, um homem morto se juntasse ao exército da mulher de branco...

Para cantar.

E chamar sua próxima vítima.

Recebido em 21/08/2023

Aceito em 19/12/2023