

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

O hibridismo literário sobre as areias da Bahia: um olhar em *Capitães da areia* e
Mar morto, de Jorge Amado

Denise Dias

Goiânia, 2014

DENISE DIAS

O hibridismo literário sobre as areias da Bahia: um olhar em *Capitães da areia* e *Mar morto*, de Jorge Amado

Trabalho apresentado ao curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para fins de obtenção do título de mestre em Letras, Literatura e Crítica literária.

Orientadora: Dr^a. Maria Teresinha Martins do Nascimento

Goiânia, 2014

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Dias, Denise.

D541h O hibridismo literário sobre as areias da Bahia
[manuscrito] : um olhar em Capitães da areia e Mar morto,
de Jorge Amado / Denise Dias. – 2014.

111 f. : il.; grafs.; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Programa de Mestrado em Letras, 2014.
“Orientadora: Prof. Dra. Maria Teresinha Martins do
Nascimento”.

1. Amado, Jorge – 1912-2001. 2. Identidade. 3. Fusão
cultural. 4. Literatura – Estudo e ensino. I. Título.

CDU 82.09(043)

DIAS, Denise. *O hibridismo literário sobre as areias da Bahia: um olhar em Capitães da areia e Mar morto, de Jorge Amado*. Número total de folhas: 111. Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre na área de Estudos Literários, aprovada em 06 de março de 2014, pela banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Maria Teresinha M. do Nascimento (Presidente)
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Prof^a. Dr^a. Maria Zaira Turchi
Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Divino José Pinto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Prof.^a Dr.^a Lacy Guaraciaba Machado (Suplente)
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Goiânia, 2014

Dedico esta aos três pilares da minha vida, meu marido e meus dois filhos, porque família é tudo.

Para a realização deste trabalho, várias mãos foram necessárias, e também muitas cabeças. Uma peça que se toca a quatro mãos, oito, até mais. No decorrer das análises é possível observar as “ajudas” dos teóricos, dos colegas, dos professores e, principalmente, da professora orientadora, Prof^a. Dr^a. Maria Teresinha M. do Nascimento, com quem troquei sugestões que se transformaram em ideias e culminaram nas páginas do estudo. Deixo-lhe, portanto, registrada a minha eterna gratidão por tão grande confiança, amor e, acima de tudo, pelas lições de perseverança e de otimismo.

Seria impossível agradecer a todos que aceitaram percorrer comigo essa travessia. Entretanto, existem *aqueles* que, pelo intenso e importante envolvimento mantido durante o rito, não podem deixar de ser lembrados: Deus, em primeiro lugar, minha “estrela guia”, por me proporcionar o dom da existência, brindando-a com bênçãos e alegrias. Minha família que muito me apoiou, inclusive quando a solidão, em alguns momentos, foi extremamente necessária. Professores e servidores, incluindo a secretaria do mestrado em letras da Universidade, pelas colaborações importantíssimas. A todos estes sujeitos incríveis vão meus agradecimentos por contribuírem nesta trajetória de pesquisa e de vida.

Resumo

Este trabalho testemunha e ilumina as concepções modernas, bem como os procedimentos estéticos literários a fim de compreendê-los. Além disso, estuda os processos de hibridização nos romances, *Mar morto* e *Capitães da areia*, de Jorge Amado. As relações de identidades, representações e de produção cultural foram elucidadas numa contribuição sociológica a par de um estudo fenomenológico, estrutural, hermenêutico, baseado principalmente na teoria de hibridismo de Homi K. Bhabha e, na teoria literária, de Antonio Candido, Alfredo Bosi, Irlemar Chiampi, e outros. A metodologia de natureza qualitativa apoiou-se no raciocínio por dedução. O texto do autor foi analisado como narrativa transcultural respeitando as cosmogonias das religiões. A reflexão levou à percepção de que os textos construíram um universo literário mesclado, híbrido, que estimulou a leitura profunda das identidades brasileiras contemporâneas e, para interpretá-lo foi necessária uma ação intercultural, e interdisciplinar aproximando-os do reflexo da realidade social, da miscigenação, e do hibridismo cultural. Por isso, os estudos culturais foram necessários nessas obras literárias como maneira de ampliar os horizontes das análises, já que as influências sociais e as relações de poder foram enfatizadas.

PALAVRAS-CHAVE: Hibridismo. Identidade. Cosmogonia. Imaginário. Jorge Amado.

RESUMÉ

Le travail témoigne et lumière des conceptions modernes, les procédures esthétiques littéraires afin de les comprendre. En plus d'étudier les processus d'hybridation dans les romans, la *Mar Morto* et *Capitães da areia*, par Jorge Amado. Les relations de l'identité, la représentation et la production culturelle ont été élucidés par une contribution sociologique à côté d'une, structurelle, étude herméneutique phénoménologique, basée principalement sur la théorie hybridité de Homi K. Bhabha et de la théorie littéraire, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Irlemar Chiampi, et autres. La méthodologie de nature qualitative s'appuie sur le raisonnement par déduction. Le texte de l'auteur a été analysé comme un récit transculturelle sur la cosmogonie des religions. La réflexion a conduit à la perception que les textes ont construit un univers mixte, hybride littéraire, qui a stimulé la lecture profonde des identités contemporaines, et de l'interpréter nécessaire une action interculturelle et interdisciplinaire aborder le reflet de la réalité sociale du métissage et l'hybridité culturelle. Par conséquent, les études culturelles ont été nécessaires dans ces œuvres littéraires comme un moyen d'élargir les horizons de l'analyse, parce que les influences sociales et les relations de pouvoir ont été soulignés.

MOTS-CLES: L'hybridité. Identité. Cosmogonie. Imaginaire. Jorge Amado.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	9
I. HIBRIDISMO: CARACTERÍSTICA DA IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO ...	15
1.1. Consciência mágica: retorno.....	20
1.2. Capoeira: forma lúdica de resistência.....	28
1.3. Carnavalização: festas religiosas e terreiros de candomblé.....	36
II. ESPAÇO POÉTICO: ALTERNATIVA À RECOMPOSIÇÃO DAS PERSONAGENS	48
2.1. Trapiche: espaço sagrado.....	51
2.2. Mar: infinito possível.....	58
2.3. Rua: liberdade subjugada.....	65
III. PERSONAGENS DE JORGE AMADO: METÁFORAS DO HIBRIDISMO.....	73
3.1. O caminho da mulher: o ethos feminino.....	75
3.2. As lições de liberdade: o ethos masculino.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS.....	95
ANEXOS	103

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura tem aquela força de transformar ...

Jorge Amado

Jorge Amado¹, um dos escritores brasileiros de maior destaque nacional e internacional, tem suas obras traduzidas em mais de quarenta idiomas, transitou em vários suportes de linguagens, como teatro, cinema e televisão. Deixou uma vasta e profunda produção para a crítica, e para o seu grande público.

Sua obra, que é amada e odiada, criticada e apreciada, está sendo estudada por pesquisadores das mais diversas áreas, quando da comemoração do seu centenário.

Grande representante da literatura de 1930, distinta da literatura neorrealista, Jorge Amado procurava romper com os padrões convencionais por meio da sua pesquisa estético-cultural. A preocupação do romancista era, até então, trazer para as letras brasileiras um tema que não fosse predominante na literatura do colonizador. Ele, literariamente, confere voz à população brasileira desconhecida, às minorias que viviam marginalizadas. Narrou o cotidiano dos pobres e oprimidos. Foi essa a origem do "romance proletário", que se inspirou na temática da exploração e da miséria urbano-industrial, em período pós-colonial.

Uma releitura cuidadosa das obras romanescas *Mar morto*, de 1936, e *Capitães da areia*, de 1937, suscita o testemunho da imagem da terra (COUTINHO,

¹ Jorge Leal Amado de Faria, (anexos 1 e 8) filho de fazendeiros, nasceu na fazenda Auricídia, em Ferradas, distrito de Itabuna, Bahia, a 10 de agosto de 1912. Coursou os estudos secundários no Colégio Antônio Vieira e no Ginásio Ipiranga, em Salvador. Durante o curso secundário trabalhou em jornais e participou da vida literária baiana. Foi um dos fundadores, em 1927, da Academia dos Rebeldes, grupo de literários que geriam a revista *Meridiano*. Formou-se pela Faculdade Nacional de Direito, no Rio de Janeiro, em 1935. Militante comunista obrigado a exilar-se na Argentina e no Uruguai entre 1941 e 1942, período em que viajou pela América Latina. Em 1945, foi eleito membro da Assembleia Nacional Constituinte, na legenda do Partido Comunista Brasileiro (PCB), autor da emenda que assegura o direito à liberdade de culto religioso. Em 1948 exilou-se na França permanecendo até 1952. Eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 6 de abril de 1961 ocupando a cadeira 23, do patrono José de Alencar e do fundador Machado de Assis. Faleceu em Salvador (Bahia), no dia 6 de Agosto de 2001, quatro dias antes de completar 89 anos de idade.

Afrânio, 2004, p.265), observando, em especial neste caso literário, a identidade cultural, a questão do pertencimento, e também a do engajamento social.

Tais romances são ambientados em Salvador, Bahia. *Capitães da areia*, censurado em 1936, teve sua primeira edição queimada em praça pública. Relata a tragédia dos “meninos de rua” na capital baiana. Eles viviam nos trapiches, abandonados, à beira do cais. Revela-se, portanto, um contexto social denunciador esses menores à margem da sociedade, tratados como pequenos marginais; os cuidados da mãe de santo, Don’Aninha e do padre José Pedro são os únicos laços de afeto que os uniam à humanidade. O líder do grupo, Pedro Bala, é a personagem protagonista que se transformará em um herói revolucionário. Trata-se de uma narrativa polêmica em que o ato poético se presentifica nas ações ternas sob a forma da afetividade e da sensibilidade.

Mar morto, por sua vez, tematiza o mar e a vida marítima. Narra a história de pescadores que se entregam às águas verdes, às vezes sob o “canto da sereia”, enquanto suas esposas os esperam em casa. Demonstra também a condição social do povo no cais. Jorge Amado analisa prioritariamente a divisão nítida de classes sociais, revelando assim um ambiente conflituoso e onírico entre o cais e a cidade alta baiana, em que simultaneamente se desenrola a história amorosa de Guma e Lívia. Para Roger Bastide, este romance é um belo musical que se transforma em ato sincrético político-religioso, conclamando uma sociedade melhor, mais justa e mais humana.

O trabalho quer, à luz das concepções modernas, testemunhar estes procedimentos estéticos, a fim de compreendê-los. Busca também elucidar as relações de identidades, representações e de produção cultural numa contribuição sociológica a par de um estudo fenomenológico, estrutural, hermenêutico, levando fundamentalmente em consideração o caráter híbrido, expressão que Homi K. Bhabha utiliza conscientemente com apreço. Por isso, a opção metodológica de natureza qualitativa baseada no raciocínio por dedução, o mais adequado a este tipo de pesquisa.

O estudo centra-se na leitura das obras escolhidas e em sua aproximação com as teorias híbridas recorre-se além de Bhabha, a Mikail Mikhailovitch Bakhtin, Nestor Canclini, Stuart Hall, entre outros.

O embasamento teórico e crítico literário, será fornecido por Antonio Candido, Alfredo Bosi, Irleamar Chiampi, Antônio Dimas, Gaston Bachelard, Mircea

Eliade, Dominique Mainguenau, Jean-Maurice Lefebvre, Carlos António Alves dos Reis e outros.

A preocupação social destes pressupostos se responsabiliza pelo reconhecimento do realismo nas obras em foco, proporcionando-lhes a renovação dos “cânones” europeus vigentes até o século XIX. Jorge Amado, em seus romances, não prioriza personagens individuais, mas sim as coletivas, o que reflete a própria sociedade. Assim, sua produção revela a voz “misturada” e “marginalizada” do povo baiano, até então ignorado pela literatura acadêmica.

Entre as problemáticas, evidencia-se a época crítica vivida do proletariado, suas lutas trabalhistas. Nas narrativas, o estudo dos costumes apresenta forte erotismo que caracteriza grande parte da obra literária amadiana e aumenta sua força enquanto um dos autores brasileiros mais lidos no Brasil e no exterior.

Atento às raízes culturais de seu povo, Jorge Amado reconheceu o valor do credo, da música, da dança, dos esportes: capoeira (defesa e dança), boxe. Tudo isso foi remexido, revirado e transformado, como quer a forma híbrida preconizada por Homi K. Bhabha. Para o filósofo, hibridismo é o sentimento de superioridade em relação aos colonizados e, de inferioridade em relação aos colonizadores como sendo a experiência da *ironia*, na qual dois sistemas de *valores* e *verdades* se relativizam se questionam, se sobrepõem, fazendo com que a duplicidade e a ambiguidade sejam fortes características de comportamento.

Jorge Amado antecipou as preocupações de Bhabha, um olhar específico sobre o problema da população mestiça, principalmente a baiana - os afro-brasileiros: síntese singular da essência de uma mistura étnica, religiosa e cultural. Esta diversidade influenciou a criatividade, o caráter lúdico e a maneira singular de ser de uma nova raça que convive bem com as diferenças, aceitando o que cada um ganha ou perde ao se hibridizar. Gente mais alegre, menos preconceituosa, mais aberta às diversidades multirraciais, o que pode ser considerado como uma definição literária do que é ser uma nação brasileira.

Compreende-se que a narrativa ficcional amadiana seja a articulação de um projeto literário com a intenção de trazer o povo para a literatura, ou elevar o povo ao patamar literário. Assim, em suas composições, algumas ideias centrais dos trabalhos enfocam, quer na forma, quer no conteúdo, a temática dos excluídos, da população que se vê em vias de dessencializar.

Como escritor, ele alcança grandeza plena na reconstituição social. Seu engajamento, sua escrita dirigida ao povo e na voz do povo, a oralidade, muitas vezes em seu estado puro, os enredos estruturados à semelhança de folhetins, as incursões de técnica de cordéis, entre outros, foram recursos que o escritor utilizou na árdua tarefa de conquistar para, em seguida, conscientizar os leitores, realizando nas palavras de Bastide, (1972) o romance do povo, “o povo encontrava, pela primeira vez, sua expressão estética, conquistava sua autonomia literária”. Garantindo, assim, um compromisso ético com o povo e a linguagem mais valorizada em seus romances do que com a estética canônico-literária peninsular legitimada no Brasil durante os séculos XIX e XX.

É possível pensar a obra deste autor considerando-a como espaço propício ao nascimento de um novo romance engajado, todavia, erótico e lírico. Jorge Amado transmite a imagem vívida do que é o ser originalmente brasileiro. Escreve sobre os nossos prazeres e dores, sem esquecer, contudo, de retratar a estética do feio contrapondo-se ao belo, à liberdade e ao amor, pois, “romanceia com base numa postura ética, julgando e criticando a realidade. Ele é nossa melhor expressão do que se chama literatura engajada...” (RIBEIRO, 1997, p.27).

As questões culturais, o sincretismo religioso, o sagrado e o profano, para o romancista baiano, eram tidos como código de honra. Respeitava a cultura do mestiço como prerrogativa para uma sociedade justa. Assim, o problema do outro, do diferente, do colonizado, da cultura da minoria, foi inserido em suas narrativas ficcionais como fim e meio literários primordiais, pois a relação fraterno-literária reconhecia a identidade brasileira.

Daí as narrativas sugeridas problematizarem questões sobre hibridismo cultural desde a estrutura romanesca até a construção das identidades representadas. Segundo Bhabha, “a identidade nunca existe a priori, nunca é um produto acabado; sempre é apenas o processo problemático de acesso de uma imagem de totalidade” (BHABHA, 1998, p. 85). As obras amadianas se debruçam cada vez mais, e de forma mais consequente, sobre as questões de gênero, etnia e valores culturais que irão constituir grande parte da agenda intelectual do final do século XX.

Tais considerações demonstrarão o processo híbrido nos romances analisados, sua interferência na estrutura literária. Levando-se em conta a fixidez no panorama social e contemporâneo, observando-a enquanto violência simbólica.

Nessa atitude se estabelece um diálogo com mais escritores do século XIX e XX como Mário de Andrade, Lima Barreto, Jorge Lima, Manuel Bandeira, entre outros.

Nas páginas a seguir foram construídos capítulos que trabalham o processo de hibridização mesclada de aporte técnico e análise do *corpus* literário. Justifica a escolha do referido autor e das obras em questão, o fato de, apesar de se constituir cânone brasileiro, tem sua escritura criticada pelos acadêmicos, no entanto, conta com o maciço apoio dos leitores nacionais e internacionais, principalmente ao focalizar a cultura popular. O Prof. Dr. José Fernandes defende que a obra de Jorge Amado é pouco estudada pela crítica literária, e que talvez em decorrência de preconceitos foi reduzida a uma literatura trivial, até mesmo pornográfica.

Nesta análise, o primeiro olhar agrega os fundamentos teóricos. Inicialmente o termo hibridismo será exposto como um dos principais conceitos que balizam a pesquisa. Será demonstrado como o processo de contato que estabelece novos paradigmas. Reafirma-se o conceito de hibridização, transculturalidade e determina, ainda, metáforas decorrentes desses processos, reconhecendo a capacidade de se abarcar diversas mesclas culturais na formação do povo brasileiro, reportando-se aos diversos processos de hibridizações verificados nas obras analisadas.

O segundo capítulo desenvolve um estudo sobre os espaços percorridos nas obras como metáforas resultantes dos processos híbridos, tendo como foco o âmbito artístico-literário, principalmente em relação à teoria do imaginário, observando os movimentos transculturais na formação literária. O imaginário marcará o espaço ficcional, estabelecendo o clima onírico próprio do Realismo Mágico.

No último capítulo o foco se dirige às personagens envolvidas nos romances como metáforas de misturas culturais e religiosas, observando, sobretudo, a apresentação do processo de identificação e diferença entre masculino e feminino representado na concepção pós-moderna.

Será estudada, aí também, a temática da obra, a noção do candomblé em contato com o catolicismo derivando-se, então, sacralidade híbrida como uma religião fronteira oriunda da diáspora negra. Tais análises enfocam a representação de um híbrido-identitário agonizando entre as identificações culturais vividas. Tem-se, contudo, um povo feliz, festeiro e, sobretudo, sonhador,

esperançoso e otimista porque resiste, à sua maneira, ao processo de colonização, com vistas à afirmação de sua identidade e acreditam em um futuro de justiça e paz. Isso porque, nas palavras de Canclini, a hibridização não deixa de ser um processo de “melhoramento”.

Pretende-se, neste estudo, trabalhar com o simbolismo, que literariamente revela a ideologia do dominante e do dominado; o sincretismo, por sua vez, explicará a determinados valores fruto de uma sociedade mestiça: “As imagens, os símbolos, os mitos, não são criações irresponsáveis da psique, eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função: pôr a nu as mais secretas modalidades do ser. Por conseguinte o seu estudo permite-nos conhecer melhor o homem, o homem sem mais” (MIRCEA, 1991, p.13), demonstrando os “acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que se é hoje” (MIRCEA, 2011, p.16).

De maneira qualitativa, a análise hermenêutica investiga, com base no discurso literário, as representações culturais sofridas por um povo que se miscigenou, nos mais variados aspectos, o que, sem dúvida, revolucionou e legitimou a literatura híbrida e, por isso mesmo, brasileira. Representada, neste caso, pelas obras de Jorge Amado, *Capitães da areia* e *Mar morto*.

I. HIBRIDISMO: CARACTERÍSTICA DA IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

Aqui tudo se misturou, amálgama colossal. Sangues, raças, religiões, costumes, negros e brancos, índios e mamelucos, ricos e pobres, e mulatos com mulatas, mestiços com mestiças e foi surgindo essa cor de pele e essa consciência democrática, a condição social e a doçura, o prazer sensual de cada instante e de todas as minúcias. Ai, meu Deus, somos faces somadas dentro de nós, em nosso sangue, as contradições encontram o caminho da convivência.

Jorge Amado

A arte é a expressão da mais alta revolta.

Camus

O construto *cultura* tem sido muito estudado por diferentes áreas de pesquisa. Bosi (1992) define como “uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso”. É, então, uma produção que depende do conhecimento da tradição, da comunhão, da comunicação, como afirma o filósofo Stuart Hall. A palavra origina-se da forma verbal *colere* e do termo latino *culter* que significava, dentre outros, relha de um arado. No contexto da antiguidade, cultura era associada ao cultivo da terra. No final do século XVI, passa a se aproximar mais do ato da realização humana. Com o pensamento iluminista inicia o entendimento do termo como um carácter distintivo da condição humana, resultado dos modos “de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social” (BOSI, 1992, p.319).

Logo, a identidade cultural de um povo se promove no mais das vezes e, ao longo do tempo, mediante processos inconscientes de transmissão de saberes. Para o sujeito pós-moderno, conforme o pensamento de Hall, a identidade torna-se uma celebração móvel, formada e transformada continuamente em relação as maneira pelas quais foram representados ou interpelados os sistemas culturais que o rodeia. Permanece, assim, sempre incompleta, em processo, sendo formada (HALL, 2005).

Desse sistema resulta o hibridismo, que implica em conceber a diversidade de interrelações que se desenvolvem com maior intensidade, por meio dos fluxos entre culturas, práticas e capital simbólico. A fusão entre as culturas, o sincretismo, a mestiçagem, forma uma “poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de culturas, mais apropriada à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado” (HALL, 2005, p.91) que emerge de todas as partes e deve ser encarada como processo social: os elementos culturais não podem ser entendidos como expressões estáveis e imutáveis, mas como um procedimento da sociedade à mercê de novas e imprevisíveis articulações. O produto dessas misturas é cada vez mais comum no mundo globalizado, o que, por sua vez, vai produzir novas identidades globais e locais.

Passando pela globalização, Bhabha (1998) adotou a ideia do hibridismo que tem sua origem na análise do linguista e teórico da cultura Mikhail Bakhtin (2000), que a distingue como involuntária, pois mistura linguagens sociais dentro de uma mesma afirmação. Esta “confrontação dialógica” forma o hibridismo intencional. Homi Bhabha atenua esta ênfase na intencionalidade, mostrando que o fenômeno híbrido independe da vontade do sujeito. Além disso, se presta, na relação colonial, não apenas a reação à dominação, mas também à afirmação do próprio poder do colonizador. A noção de hibridismo implica tanto em uma condição quanto num processo. É uma condição do discurso colonial na sua enunciação dentro da qual a autoridade colonial/cultural é construída em situações de confronto político entre posições de poder. Pode ser entendida como um processo de combinação dos produtos culturais com elementos novos, para produzir efeitos diferentes, em situações diversas. A ideia de mestiçagem, ou mesmo de mistura impura, em que as diferenças culturais constituem, por meio da migração espaços transnacionais e transculturais de negociação.

A literatura, para Bakhtin (2000), é o *locus* polifônico, onde várias vozes podem ser articuladas, onde refrações daquilo que é vivido e construído são recuperadas revelando a essência dos homens e suas experiências. É o espaço onde é possível observar as questões dos contatos culturais polifônicos em suas possibilidades advindas do contato e da compreensão das estruturas da literatura brasileira como forma de identificações transculturais, em um eterno processo de reconstrução.

O “cruzamento entre culturas” foi um tema proposto, inicialmente, pelos modernistas Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp e Cassiano Ricardo. Conforme nos informa Bosi (1992, p.324), foi Mário de Andrade que se “pôs a pesquisar também o mundo do negro e do mestiço, já então como folclorista quase profissional”, iniciando assim, nas letras brasileiras, uma sondagem da psicologia mestiça e sua influência na formação da nossa identidade.

Seguindo essa veia, Jorge Amado fiel à corrente modernista baiana que parte do neorrealismo, e não se contenta em apenas delatar o real, mas pretende mudar a realidade em nome da ideologia socialista, da literatura engajada, que transforma o romance em uma mensagem de ação revolucionária. Neste sentido, a Bahia se transforma numa grande metáfora do Brasil, o romancista narra histórias especiais e originais, atribuindo-lhes um valor universal. (BASTIDE, 1972, p.45-55).

Suas narrativas ficaram conhecidas por celebrarem as tradições africanas em solo brasileiro e, sobretudo, por divulgarem a Bahia enquanto lugar de reterritorialização² das práticas africanas vividas pelos povos que foram forçados a se deslocar do país de origem. Vale demarcar que o movimento de migração geográfica é um processo que interfere na identidade humana. Isso significa que as pessoas ao migrarem sofrem modificações em suas identidades e em suas posições sociais gerando, dessa forma, questionamentos aos valores estabelecidos em relação à cultura dos grupos sedentários, o que as leva a desenvolver uma crise existencial.

O nomadismo é estudado por Deleuze (2006) como a prática de deslocamento geográfico que leva à discussão da identidade humana, enquanto fuga das armadilhas de poder impostas pelo Estado, versus a resistência do sujeito. É a possibilidade que se tem para não ser desalojado do mundo pois, ao refletir sobre o concreto, o estável e o nacional, faz-se necessário também entender o abstrato, o estrangeiro. A errância e a estabilidade não imprescindíveis para a construção de uma sociedade. A busca do equilíbrio requer a presença dessas duas forças. Esse conflito de identidades é percebido tanto em *Capitães da areia* quanto em *Mar morto*.

²Segundo Deleuze (1992), a desterritorialização é o movimento de abandono forçado do território natal, enquanto que a reterritorialização é o movimento de construção de um novo território. São movimentos concomitantes e indissociáveis.

Ao percorrer os textos, pode-se distinguir a inovação estabelecida no enfoque literário, já que apresentam os contrastes sociais a que estão sujeitos os habitantes da cidade, sem esquecer-se de mostrar que as vivências das personagens estão permeadas por trocas e imprevisíveis reordenamentos. Neste ato de narrar a mobilidade social entre os habitantes citadinos, pode-se inferir que,

a articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. (BHABHA, 1998, p. 21)

Em face dessa constatação, demonstra-se no trabalho a representação literária a partir da leitura que Jorge Amado fez dos contatos culturais afro-brasileiros, uma vez que ao rejeitar os modelos europeus, cria-se um modelo brasileiro, “é por isso que ele inventou um naturalismo novo, em que a mais exata descrição da realidade, a mais marxista análise das contradições originárias do latifúndio a mais crua pintura de certa miséria se transformam em poesia” (BASTIDE, 1972, p.68).

Escritos numa mistura de estilos textuais, *Capitães da areia* e *Mar morto* permitem ao leitor se envolver nas imprevisibilidades inerentes ao universo de hibridismo:

O que é impressionante no "novo" internacionalismo é que o movimento do específico ao geral, do material ao metafórico, não é uma passagem suave de transição e transcendência. A "meia passagem" [*middle passage*] da cultura contemporânea, como no caso da própria escravidão, é um processo de deslocamento e disjunção que não totaliza a experiência. Cada vez mais, as culturas "nacionais" estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas. O efeito mais significativo desse processo não é a proliferação de "histórias alternativas dos excluídos" que produziriam, segundo alguns, uma anarquia pluralista. *O que meus exemplos mostram é uma base alterada para o estabelecimento de conexões internacionais..* (BHABHA, 1998, p. 25)(grifos nossos)

O hibridismo presente nos textos em questão exploram os espaços étnicos e religiosos, utilizando os recursos disponíveis para o sincretismo. Desta

forma, suas narrativas, celebram a impureza, a mistura, as transformações provenientes de culturas diferentes que se encontram no entre-lugar, esse “espaço geopolítico, como realidade local ou transnacional” (idem) que dão origem e marcam um novo ser, mais livre, alegre, disposto a contemplar o cosmos e a conviver com os problemas pertinentes à natureza humana:

A manhã é bela, cheia de sol. Outubro é o mês mais belo desta beira do cais. O sol não é quente ainda, as manhãs são claras e frescas, são manhãs sem mistério. Dos saveiros próximos vem um cheiro de fruta madura que chega para o mercado. Seu Babau compra abacaxis para fabricar cachaça gostosa para os fregueses do Farol das Estrelas. Uma preta passa com latas de mingau. Outra vende mungunzá para um grupo. O velho Francisco torna dois tostões de mingau de puba. Um saveiro parte carregado. Barcos vão pescar, os pescadores nus da cintura para cima. O mercado começa a se movimentar, descem homens pelo elevador que liga as duas cidades, a alta e a baixa. Mestre Manuel já está no cais. Maria Clara veste chita vermelha, uma fita nos cabelos (AMADO, 1994, p.139).

Nessa passagem de *Mar morto*, o espaço do mercado é tomado por todo tipo de personagem que ao se misturar, proporcionam ao local a convivência harmoniosa de culturas, estabelecendo um espaço fronteiriço. A mesma experiência acontece na narrativa de *Capitães da areia*, o entre-lugar de troca é o trapiche, onde se encontram à noite os menores abandonados a fim de recambiarem as vivências diurnas.

Logo depois transferiram para o trapiche o depósito dos objetos que o trabalho do dia lhes proporcionava. Estranhas coisas entraram então para o trapiche. Não mais estranhas, porém, que aqueles meninos, moleques de todas as cores e de idades as mais variadas, desde os nove aos dezesseis anos, que à noite se estendiam pelo assoalho e por debaixo da ponte e dormiam, indiferentes ao vento que circundava o casarão uivando, indiferentes à chuva que muitas vezes os lavava, mas com os olhos puxados para as luzes dos navios, com os ouvidos presos às canções que vinham das embarcações... (AMADO, 1983, p.26).

A literatura amadiana revela uma sociedade que sofreu a experiência de ter sido colonizada, que viveu sob a ironia, que de acordo com Bhabha, no discurso colonial é a capacidade de corrigir o subjetivo pela objetividade, é a consciência do

caos e reside na contradição da nossa natureza. Nesse sentido, ironia é, pois, etimologicamente interrogação, questionamento, problematização. Uma concepção do mundo que visa mistificar o espaço envolvente, não para passar despercebido, mas, sobretudo para incitar os outros a desmascararem-se, procurando modificar o mundo circundante. Num contexto em que existem dois tipos na sociedade, com valores e verdades bem divergentes: a do colonizador e a do colonizado. No entanto, o conjunto de verdades da cultura dos seres marginalizados será subvertido ao bel prazer do colonizador, nessa ironia reside o *hibridismo*, seu caráter fronteiriço, contudo, não é uma divisão, é o espaço onde os antigos lados se encontram, abrindo diferentes possibilidades de discursos e de ações.

Mar morto e *Capitães da areia* são, portanto, romances universais, consoante Antônio Candido, por se tratar de problemas particulares, se tornam multinacionais, falam do homem ao próprio homem em um país que sofre as consequências maléficas do colonizador. As obras problematizam e metaforizam o pertencimento a contextos sociais, inclusive ao religioso. Reflete sobre a influência da questão dos traços identitários e da religiosidade do colonizado. A literatura jorgeamadiana revela o motivo gerador da possibilidade de formação de um novo ser, nem africano nem português, mas afro-brasileiro. Nele há descendência e ascendência nacional; nova porque é a recriação híbrida desse processo que se pretendia homogêneo.

1.1. Consciência mágica: retorno

Os romances de Jorge Amado se caracterizam pela mistura cultural de suas personagens, pelo humor lúdico, pelo espírito folclórico, pelo Realismo Mágico brasileiro, pelo imaginário libidinoso nordestino. O autor mescla, em suas narrativas líricas, denúncias contra a sociedade capitalista com elementos da religiosidade africana, “há uma poesia de tema e outra secreta e oculta” aquilo que os “haitianos chamavam de realismo maravilhoso”. O Realismo Mágico refere-se aos mitos e à história cultural (o “inconsciente coletivo”) de um grupo social, “o maravilhoso não é plantado, faz parte integrante da realidade.” (BASTIDE, 1972, p.61). Dessa forma, revela a “insólita filosofia de vida de uma cultura inóspita porque nascida da

interação do homem com a natureza mágica, produto de um pensamento mítico, poético e lúdico, infenso às influências da literatura europeia. (MARTINS, 2011, p.17)

Na perspectiva dos contatos culturais, Bhabha (1998, p.27) entende que a convivência entre as culturas produz uma nova trad. cultural, renovando o passado e inovando interrompe a atuação do presente, criando assim o passado-presente que busca articular a criatividade própria fronteiriça, cujo intuito é desorganizar velhas ordens num processo ininterrupto e também o de re-lembrar as antigas tradições.

Uma das grandes contribuições proporcionadas pela noção de fronteira como intercâmbio entre as culturas dos ameríndios, dos africanos e dos europeus para a literatura nacional é a relação de continuidade estabelecida através dos mundos e de seus entendimentos, que encontra apoio na visualização das cosmogonias excluídas e recuperadas na literatura, como “arte-mágica”. Para Levinas, citado por Bhabha, a “arte-mágica do romance contemporâneo reside em sua maneira de ‘ver a interioridade a partir do exterior’ e é este posicionamento ético-estético que nos leva de volta [...] à continuidade do ‘estranho’.” (BHABHA, 1998, p.38)

Para Irleamar Chiampi (1980), o Realismo Maravilhoso se instalou com a ruptura do esquema tradicional do discurso realista que estava convertido ao mero relato folclórico. Concebe o mágico como uma série cultural acoplada ao realismo que pode implicar ora uma teorização de ordem fenomenológica, ora de ordem conteudista (magia como tema). Continua a definir o termo magia como a “arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza e produzir, através de certas práticas e fórmulas efeitos contrários às leis naturais”, e o maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso próprio da natureza:

Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática (*o deus ex machina*). É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento). (CHIAMPI, 1980, p.49).

Nesse sentido, o Realismo Maravilhoso pode ser considerado um gênero transcultural e, enquanto modalidade cultural, faz referências à religiosidade, nesse caso, vinculada ao pensamento mítico dos afrodescendentes. Cumpre também uma função social: a tentativa de libertação dos cânones europeus, pois trata de temas até então rejeitados.

O Realismo Maravilhoso, segundo SPINDLER (1993)³, pode ser dividido em alguns tipos. Jorge Amado representa o antropológico, que é uma tendência mais geral, pois:

“reflete uma preocupação temática e formal com o estranho, o inexplicável e o grotesco, e também com violência, deformidade e exagero. [...] Na cultura de descendentes de escravos e outros grupos que vivem em contato com eles, há ecos de crenças mágicas, quase esquecidas, mas ainda poderosas o bastante para influenciar as ações e o comportamento”. (SPINDLER, 1993)

Em *Mar morto* tem-se que o sobrenatural sempre acompanha a vida das personagens, uma vez que a mitologia africana é o cimento da nova cultura que nasce. Abaixo, a explicação para a cosmogonia africana:

Os homens da terra (que sabem os homens da terra?) dizem que são os raios da Lua sobre o mar. Mas os marinheiros, os mestres de saveiro, os canoieiros, riem dos homens da terra que não sabem nada. Eles bem sabem que são os cabelos da mãe-d'água, que vem ver a lua cheia. É lemanjá quem vem olhar a Lua. Por isso os homens ficam contemplando o mar prateado nas noites de lua. Porque sabem que a mãe-d'água está ali. (AMADO, 1994, p.22)

³ William Spindler, escritor e jornalista guatemalteco, nascido em 1963, escreve obras que incluem ficção, poesia e jornalismo em Inglês e Espanhol. Escreveu o romance *Países lejanos* (Magna Terra Editores, 2011, Colección Narrativa) e um livro de contos, "Expediciones", publicado em Bogotá, Colômbia, em 2004. Obteve o mestrado na Universidade de Southampton, com uma dissertação sobre realismo mágico. Em 1996, terminou o PhD do Departamento de História e Teoria da Arte da Universidade de Essex, com a tese sobre o realismo mágico e o romance latino-americano.

O autor grapiúna⁴ levou ao mundo o imaginário de um povo que sofreu influências e interferências no processo de colonização. À medida em que as narrativas se desenrolam, se enriquecem com as intervenções fantásticas dos deuses divinos que povoam a mente das personagens o *deus ex-machina*⁵, que aparece de forma repentina e são utilizados para dar um novo sentido à história, interferindo na vida humana, estabelecendo a relação entre o divino e o humano.

Assim como acontece nas tragédias gregas, as intervenções dos deuses nas narrativas amadianas se manifestam por meio de raios, relâmpagos ou mesmo tempestades. No capítulo que descreve a morte do personagem Guma, protagonista de *Mar morto*, o trovão é a voz colérica e os raios são o brilho dos olhos de lemanjá. “As nuvens se acumulavam no céu, o vento soprava furioso” e descreviam seu fim trágico, era lemanjá que vinha buscá-lo, e levá-lo para as terras de “Aiocá, para onde vão os valentes, os mais valentes do cais”. (AMADO, 1994, p.208-210).

O filósofo Mircea Eliade (1998, p. 41) explica que essas forças mágico-religiosas revelam a transcendência divina manifestada mediante os fenômenos meteorológicos, como: chuva, tempestades, relâmpagos, trovões etc. A simbologia presente na tempestade ou nas águas do rio pode ser observada como aspecto divino referente à violência e, ainda, à fecundidade. Da mesma forma, também o céu e tudo que é ser celeste simbolizam a força e a imutabilidade dos elementos de hierofania. O que se vislumbrou no exemplo abaixo:

Nestas noites de chuva eles não podiam dormir. De quando em vez a luz de um relâmpago iluminava o trapiche e então se viam as caras magras e sujas dos Capitães da Areia. Muitos deles eram tão crianças, que temiam ainda dragões e monstros lendários: Se chegavam para junto dos mais velhos, que apenas sentiam frio e sono. Outros, os negros, ouviram no trovão a voz de Xangô. Para todos estas noites de chuva eram terríveis. (Amado, 1983, p. 88)

Não choveu. Não se acumularam nuvens no céu naquela noite. Dezembro era mês de festa na cidade e no cais. Mas a lua não apareceu, a cor cinza do céu não ficou azul com a chegada da noite. O vento escurecia tudo.

⁴ Grapiúna, adjetivo referente à região de Itabuna, Bahia. Designação popular dos sertanejos às pessoas do litoral.

⁵ “*deus ex-machina*” expressão de origem grega, “*apó mechanés theós*”, utilizado originariamente no teatro grego quando uma história sofria um intervenção dos deuses utilizado de forma inesperada e artificial para resolver um problema aparentemente sem resolução humana. As interferências eram feitas sob a forma de luzes, relâmpagos ou mesmo uma voz superior de uma personagem sobrenatural.

Valia como a chuva, os raios, os trovões, fazia o papel de todos, aquela noite era dele só. Ninguém ouvia a canção que Jeremias cantava, o vento a dispersava. Os velhos marinheiros olhavam as velas que entravam. Vinham numa velocidade demasiada, era preciso ser bom mestre de saveiro para saber parar um barco no cais numa noite assim. E vários estavam no mar largo ainda, outros velejavam para a boca da barra, vinham do rio. (Amado, 1994, p. 179)

No Realismo Mágico antropológico a cultura popular e suas crenças mágicas têm importância fundamental, pois “ao fazer isso, são favorecidas as reivindicações de igualdade daqueles que mantêm essas crenças com as elites modernizadoras que os governam” (SPINDLER, 1993). Por outro lado, Irène Bessièrre, citada por Chiampi, observa que a “obsessão pelo mito e pelo simbólico é a expressão de uma obscura exigência da ordem permanente”, ou seja, a própria metáfora da aceitação da autoridade sofrida pelos colonizados (CHIAMPI, 1980, p.53-68).

O Realismo Maravilhoso despertou o novo olhar literário, recuperou as formas arcaicas de uma cosmogonia escondida pelo preconceito ocidental. Pensá-lo é refletir sobre o hibridismo, para tanto definiremos fronteira como o espaço constituído de relações. Não é como o limite que separa, mas sim o local de contato entre diferentes elementos culturais. Por isso,

O realismo mágico instaura um modo de ser latino americano e inscreve na literatura um estilo revelador de uma insólita filosofia de vida, de uma cultura inóspita porque nascida da interação do homem com a natureza: mágica, portanto. Um reino encantado, [...] Ficção e vida, uma só coisa. Uma só existência: realismo mágico, fantástico, maravilhoso.” (NASCIMENTO, 2011, p.16).

As reflexões multiculturais são denominadas por vários nomes: entre-lugar, terceiro espaço, zona de contato ou de fronteiras, tudo se refere ao espaço em que culturas diferentes se conectam fornecendo uma nova cultura híbrida, é a “necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (BHABHA, 1998, p.20).

Compreendendo a cultura contemporânea sob o prisma do hibridismo e de identidades modernas deslocadas, ou fragmentadas, e, sobretudo, do Realismo Mágico, é que se pode entender as ações, as ambientações e a realidade ficcional em que se inserem as personagens das tramas narrativas aqui estudadas. O fragmento abaixo de *Capitães da areia* constata a presença de feitos mágicos anunciando a existência de seres divinos afro-brasileiros que intervêm no destino da humanidade, um artístico exemplo literário de realidade maravilhosa

Omolu tinha mandado a bexiga negra para a cidade alta, para a cidade dos ricos. Omolu não sabia da vacina, Omolu era uma deusa 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. (AMADO, 1983, p. 123)

Em *Mar morto*, entretanto, o Realismo Mágico se apresenta com mais ênfase nas crenças africanas, projetando a consciência de fé. Os deuses africanos são trazidos como mecanismo de transculturação, ao trabalho com as experiências mítico-religiosas discriminadas pelo colonizado, logo, o sobrenatural se apresenta de forma realista sem se opor à razão, nem oferecer explicações aos atos ilógicos, proporcionando ao texto, no que diz respeito ao conteúdo, um caráter fronteiriço.

Iria agora com Iemanjá, Dona Janaína dos canoeiros, Princesa de Aiocá dos negros, correr por baixo das águas. Talvez ela o levasse para a terra de Aiocá, que era a sua terra. É a terra de todos os marítimos, onde D. Janaína é princesa. Terras de Aiocá, longínquas, perdidas na linha do horizonte, de onde vinha Iemanjá nas noites de lua. (AMADO, 1994, p. 62)

A literatura amadiana, como em outras latino-américas, mostra o conflito dos opostos (passado ou futuro, absolutismo ou democracia, barbárie ou civilização) a própria crise de identidade cultural (CHIAMPI, 1980), isso, o próprio autor denúncia no discurso de posse na Academia Brasileira de Letras

Minha geração, esses romancistas dos anos trinta, chegava para a vida e para a criação novelística com o peito oprimido sob a angústia do Brasil e do homem brasileiro, em busca do caminho para a solução dos nossos problemas.

...

Minha parcialidade tem sido pela liberdade contra o despotismo e a prepotência, pelo explorado contra o explorador, pelo oprimido contra o opressor, pelo fraco contra o forte, pela alegria contra a dor, pela esperança contra o desespero; (AMADO, 1961).

Jorge Amado romanceava a vida do povo, com originalidade democrático-literária, integrando-o ao patrimônio cultural, como objeto da realidade rica e viva. Era respeitador e praticante da sacralidade africana, obá de Xangô, filho e ogã de Oxóssi, contribuiu muito para a divulgação do candomblé no Brasil. “Não sou religioso, mas tenho assistido a muita mágica. Sou supersticioso e acredito em milagres. A vida é feita de acontecimentos comuns e de milagres”, assim dizia o escritor baiano, militante comunista. Deputado constituinte pelo Partido Comunista Brasileiro, em 1946, foi o principal responsável pela inclusão da emenda constitucional mantida até hoje: inciso VI, artigo 5º, que garante a liberdade de crença e culto no Brasil⁶.

O candomblé, religião afro-brasileira dos orixás, deuses africanos, se fixou no Brasil provavelmente no século XIX, a princípio restrito apenas à Bahia, espalhou-se pelo país e também pela América latina. Praticada pelos baianos e revisitada literariamente por Jorge Amado, não se separa do mundo real e se mostra cheia de mistério, segredo e magia (PRANDI, 2009).

Jorge Amado é para PRANDI, antes de qualquer coisa, sincrético, assim como a Bahia: “tratava a todos como igualmente importantes e misturava todas as nações de candomblé. Santos católicos e orixás se confundem no enredo de seus romances na mais fina tradição do sincretismo” (idem), o que é transmitido nas narrativas, como no exemplo:

Ela esperava andando de um lado para outro, rezando à Senhora de Monte Serrat, fazendo promessas a Iemanjá. Levaria sabonetes para a festa de Janaína

⁶ Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

VI - é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias;

e duas velas para o altar da Senhora de Monte Serrat, fazendo promessas a Iemanjá. (AMADO, 1994, p.45).

Na vida e na literatura se aplica o Realismo Maravilhoso, pois a cosmogonia vislumbrada nestas narrativas se presentifica também no imaginário coletivo do baiano, o que explica a verossimilhança do autor.

Em *Mar morto* as manifestações da transculturação cosmogônica se apresentam de imediato na primeira parte, *Iemanjá*⁷, *Dona dos Mares e dos Saveiros*, nela o narrador revela a fúria do mar e o destino dos saveiros “é doce morrer no mar...”, às esposas viúvas só restava prostituir-se para que pudessem cuidar dos filhos pequenos, essa era a sorte das moradoras do cais. Nesse contexto, Iemanjá é apresentada como orixá do mar, mãe de todos os orixás e também da humanidade, amada pelos saveiros e temida por suas esposas:

Lívia pensa com raiva em Iemanjá. Ela é a mãe-d'água, é a dona do mar, e por isso, todos os homens que vivem em cima das ondas a temem e a amam. Ela castiga. Ela nunca se mostra aos homens a não ser quando eles morrem no mar. Os que morrem na tempestade são seus preferidos. E aqueles que morrem salvando outros homens, esses vão com ela pelos mares em fora igual a um navio, viajando por todos os portos. Correndo por todos os mares. Destes ninguém encontra os corpos, que eles vão com Iemanjá. Para ver a mãe-d'água muitos já se jogaram no mar sorrindo e não mais apareceram. Será que ela dorme com todos eles no fundo das águas? Lívia pensa nela com raiva (AMADO, 1994, p. 21).

Os orixás, entidades religiosas africanas, considerados pelo Realismo Maravilhoso seres sobrenaturais que intervêm na vida dos homens, assim como no imaginário coletivo, para de alguma forma negar “a mentalidade dual e maniqueísta dos colonizadores” (MARTINS, 2011, p.14) com princípios opostos do bem e do mal, aqui representado na personagem Guma, de *Mar morto*:

Ele sorriu pensando que Iemanjá estaria com ciúmes e descarregava contra ele os ventos e os raios. (...)Mas veio a Lua e os cabelos de Janaína se estenderam no

⁷ Iemanjá ou Yemanjá, encontramos nas escrituras de Jorge Amado as duas formas de grafia. Optamos por, nos moldes da ortografia, utilizar a grafia com ‘l’: Iemanjá.

mar. Então veio música dos saveiros, do forte velho, das canoas, do cais, saudando a mãe-d'água, a dona do mar, que todos temiam e todos desejavam. Aquela era mãe e mulher. Só ela sabia dos desejos deles e só ela consolava todos. As mulheres agora estavam rezando para Iemanjá. Todos pediam coisas. Guma pediu uma mulher bonita, uma mulher boa sem aquele perfume esquisito que sua mãe trouxe no colo, pediu que Iemanjá lhe desse uma mulher nova e virgem como ele, quase tão bonita como ela mesma. Talvez assim esquecesse a imagem da mãe perdida, da mãe se entregando aos homens, tentando seu tio, tentando Guma, seu filho mesmo. (AMADO, 1994, p. 36, 35).

Com o intuito de exemplificar a aceitação do maravilhoso tanto na perspectiva da crença como no imaginário coletivo é que se expõe no excerto a seguir do romance *Capitães da areia*, em que os deuses africanos espalham sua ira sobre os humanos, castigando-os:

OUTRA NOITE, uma noite de inverno, na qual os saveiros não se aventuraram no mar, noite da cólera de Yemanjá e Xangô, quando os relâmpagos eram o único brilho no céu carregado de nuvens negras e pesadas, Pedro Bala, o Sem-Pernas e João Grande foram levar a mãe-de-Santo, Don'Aninha, até sua casa distante. Ela viera ao trapiche pela tarde, precisava de um favor deles, e enquanto explicava, a noite caiu espantosa e terrível.
– Ogum esta zangado... – explicou a mãe-de-Santo Don'Aninha. (AMADO, 1983, p. 86).

É assim que no decorrer de variadas passagens somam-se as evidências desse intercâmbio entre valores simbólicos e culturais, antes arraigados ao plano do mítico e irreal, agora conectados aos acontecimentos verossímeis transitam de história em história, entre os imaginários, unindo o real e o fictício.

1.2. Capoeira: forma lúdica de resistência

Para Jorge Amado a melhor forma de manter viva a dignidade dos escravos neste processo de escravização seria preservar literariamente vivos os

elementos culturais africanos, evitando assim o “branqueamento cultural”⁸, apesar desse termo já não ser acolhido pelas concepções pós-modernas. Achugar (2006, p. 162) entende que é necessária a determinação “da ou das origens” para a configuração de uma “identidade em processo”, uma vez que a narrativa da memória democrática implica em reconhecer os “múltiplos cenários da memória nacional”.

Por isso, o foco desse autor residiu na descrição do físico, na atitude e nas ações de suas personagens. Elas dançavam capoeira ao lutar, seu gingado misturava os países, trazia a África para o Brasil. Neste ângulo lúdico, os golpes mantinham em alerta a consciência racial. A capoeira consistia em um ato de resistência permanente, e nem por isso menos divertida, como estilo literário situa-se entre uma linguagem popular e uma ação ficcional, que insiste em fugir dos traços canônicos da literatura tradicional. A intertextualidade existente em seus romances e contos não reside tão somente, direta ou indiretamente, em seus textos literários. A cultura dos afrodescendentes foi motivo de respeito e fonte que gerou a forma para demonstrar sua ideologia política que se revelou estilisticamente, e inaugurou o hibridismo como traço identitário do povo brasileiro.

O autor retratou personagens como que escravizadas, discriminadas, que não tinham direito a voz e à ação, que as conduzissem objetivamente à real libertação. Viram e sentiram na capoeira um elemento libertador. Nela seus corpos falavam por suas bocas amordaçadas, eles se mostravam livres, escreviam e descreviam suas parábolas de resistência. Na capoeira, nesta luta-dança, os corpos voavam livremente, nos golpes desferidos no ar mantinham viva a tradição cultural africana em terras inóspitas, mas que seriam para sempre sua nova pátria.

Com os sambistas e pais-de-santo, Jorge Amado estabeleceu uma contínua relação artístico-cultural afro-brasileira, que ficou resguardada, especialmente em *os Capitães da areia*. Nele, os meninos tidos como delinquentes eram símbolos da nova e híbrida cultura que se recriava no Brasil. Capoeiristas, sambistas e pais-de-santo, regidos sobretudo pela mestiçagem, alegria e tolerância acentuaram a riqueza da cultura popular brasileira.

⁸ Expressão cunhada por Andreas Hofbeuer para demonstrar o processo sofrido pelo povo negro em vista da interiorização dos modelos culturais brancos, implicando na perda do *ethos* da matriz africana.

Professor riu, Bala também riu, logo o riso se transformou em gargalhada. E só pararam de gargalhar para aderir a um grupo de desocupados que se reunira em torno a um tocador de violão. O homem tocava e cantava uma moda da cidade da Bahia:

“Quando ela disse adeus...
meu peito em cruz transformou...”

Eles aderiram. Pouco depois cantavam junto ao homem. E com eles cantavam todos e eram saveiristas, malandros, doqueiros, até uma prostituta cantava. O homem do violão estava todo entregue a sua música, não via mesmo ninguém. (AMADO, 1983, p. 118)

A nobreza do material de que se serve Jorge Amado em sua obra literária torna-a mediadora desta influência hídrida que é a base da genuína cultura brasileira. Logo, a capoeira como expressão cultural caracterizada pela multimensionalidade, e por ser, simultaneamente, dança, luta e jogo serviu para que fosse incorporada ao samba, que à época definia a alma recém-nascida do brasileiro tricentenário.

Os escravos, com sua cultura milenar, assimilaram o jeito de ser híbrido da comunidade a que pertenciam sem, contudo, estarem presos. Incorporaram seus valores religiosos, misturando-os a seus Orixás. Samba, orixás e capoeira: elementos africanos e brasileiros que dão visibilidade e alma à nova cultura, à nova comunidade.

A origem incerta da capoeira, segundo o dossiê *Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil, 2007*, não impediu que fosse um instrumento de libertação destes seres oprimidos no Brasil, terra de liberdade. Existem ao menos três mitos: o primeiro, de que nasceu na África Central e foi trazida intacta por africanos escravizados; o segundo, de que foi uma criação dos escravos quilombolas já no Brasil; e o último, de que seria proveniente dos índios. Contudo, estudos mais recentes comprovam que sua origem é africana, e no Brasil se desenvolveu principalmente nas cidades portuárias como Salvador, Rio de Janeiro e Recife. Este fenômeno cultural urbano foi criminalizado em 1890, durante o governo provisório de Marechal Teodoro da Fonseca. Foi legalizada apenas em 1930, e no mês de julho, de 2008, foi finalmente tombada como patrimônio cultural brasileiro.

Ao longo dos anos, conforme a região em que a capoeira era realizada, várias maneiras de jogá-la foram desenvolvidas. Contudo, na Bahia, ocorreu uma dissidência por volta dos anos 1930, momento em que acontecia um movimento

cultural de reconhecimento da cultura afro-brasileira: surgiu então a inovadora Capoeira Regional, desenvolvida por Mestre Bimba. Para Vassallo (2005), aconteceu num “verdadeiro sincretismo com a cultura ocidental”. O jogo se modernizou, e foi reconhecido como esporte por Getúlio Vargas em 1954.

Para jogar a Capoeira Regional exige-se uma postura corporal mais alta, ou seja, corpo mais ereto e os golpes mais velozes, utilizando, por vezes, movimentos de acrobacia. Na roda, a troca dos jogadores, passo conhecido com o nome de “jogo de compras”, sofreu modificação: no momento em que dois jogadores estiverem jogando, outro elemento pode entrar na roda e escolher um dos jogadores para dar continuidade ao jogo. Já na Capoeira Angola, a troca de jogadores acontece com a “chamada”, isto é, “um dos jogadores deixa de dar continuidade à brincadeira e pára em posições diversas, escolhendo outro da roda para tocar as suas mãos”. Dessa forma, “quando isso acontece dão alguns passos, como uma dança, para depois retornar à brincadeira” (BARBOSA, 2007, p.73).

A Capoeira Angola permaneceu fiel aos ritos africanos passando a significar pureza e perpetuação das tradições. É praticada com golpes mais lentos e rasteiros que a Regional, próximos do chão manteve os fundamentos africanos de valores e respeito à ancestralidade, bem como o vínculo religioso com o candomblé.

Jorge Amado foi um defensor da Capoeira Angola por ser um movimento de resgate da africanidade. Organizou alguns eventos socioculturais. Em momentos de suas narrativas, faz descrição densa sobre aspectos do cotidiano da cidade de Salvador, registrando os praticantes capoeiristas que foram importantes na propagação da cultura africana. Em *Bahia de todos os Santos, Guia das ruas e Mistérios da cidade do Salvador*, (1944), dedicou um capítulo à capoeira intitulado *Capoeiras e Capoeirista*. No romance *Jubiabá* (1937), a personagem Balduíno é um negro e bom jogador de capoeira, que fica “malandreado com Zé Camarão, jogando capoeira, tocando violão nas festas, indo às macumbas de Jubiabá”. (AMADO,1995, p. 72)

Essa arte africana, em especial a Capoeira Angola, demarca a relação entre a cultura popular e seus postulantes, de imposição e resistência, ao jogo de colonizado e colonizador com alto teor filosófico e possibilitando o acesso a uma cosmovisão primitiva, representando, assim, a resistência afro-brasileira ao processo de colonização. Vassallo (2005) afirma que a capoeira se transformou em símbolo

da diferença étnica e exemplo de resistência, um “capital totêmico”. Sua prática revelou a continuação das tradições do colonizado amenizando, desse modo, o sofrimento do homem colonial frente ao deslocamento geográfico cultural.

A perpetuação dos rituais africanos “é uma forma de poder que é exercida nos próprios limites da identidade e da autoridade, no espírito zombeteiro da máscara e da imagem.” É doloroso o processo de re-lembrar, parafraseando Fanon citado por Bhabha, é uma reagregação do passado, a fim de melhor compreender o “trauma” do presente. Nesse sentido, a luta do colonizado contra a “opressão colonial não apenas muda a direção da história ocidental, mas também contesta a ideia historicista de tempo como um todo progressivo e ordenado” (BHABHA, 1998, p.101 e 72). Segundo Vassalo (2005), a capoeira, composta por elementos que lembram as tradições da antiga nação africana, era jogada, inicialmente, por escravos como defesa, contudo, tida como elemento lúdico a fim de não levantar suspeitas sobre os movimentos de luta. Por isso é que foram sendo adaptados à luta-dança as cantorias e as músicas.

As rodas de capoeira se iniciam com um canto. Na Capoeira Angola o cântico é como um lamento, *iê*, “grito gutural sofrido, louvando a memória dos mestres antigos, saudando Deus e santos católicos, orixás, figuras lendárias” (BARBOSA, 2007, p.74) sempre acompanhado pelos sons dos instrumentos: berimbau, atabaque, pandeiro, agogô e reco-reco.

O berimbau (anexo 2), também utilizado nos rituais do candomblé, instrumento de uma única corda, esticada por uma haste, na extremidade superior uma cabaça, e na extremidade inferior por uma verga. Nas rodas mais tradicionais são utilizados três tipos: o gunga, de som grave e o maior de todos; o médio, de sonoridade mediana e o denominado viola ou violinha, de som agudo.

O atabaque (anexo 3) e o pandeiro (anexo 4) instrumentos de percussão, ambos vinculados à diáspora do povo africano. O Agogô (anexo 5), por sua vez, possui de duas a quatro compânulas de ferro percutidas com uma baqueta de madeira. O reco-reco (anexo 6), feito com bambu ou cabaças, que apresenta formas mais alongadas, seu som é produzido quando uma baqueta é deslizada pelos sulcos feitos no bambu, ou cabaça. A música, nesse caso, tem a função de resgatar a memória, elevando a consciência negra, pois, é

como qualquer música, regida pelo tempo, pulso, síncope, compassos, colcheias e semicolcheias, rufos, canto, melodias, criando uma teia de símbolos que provocam na roda essa condição mágica que distorce o tempo e o espaço. (Barbosa, 2007, p.79).

A ginga é outro elemento fundamental, também de resgate memorial, consiste em uma espécie de bailado, comum na Capoeira Regional e na Angola, é uma forma de:

homenagem dos capoeiristas à Rainha Nzinga, de Angola, guerreira temida por seus inimigos que ficou conhecida por sua habilidade nas negociações com portugueses e africanos, ora tendendo a um lado, ora a outro, negociando com malícia no jogo com seus adversários, mas muitas vezes também agindo de forma violenta contra eles. A sua presença na memória dos africanos escravizados é uma das hipóteses para a denominação do gesto primordial da capoeira. (BARBOSA, 2007.p.72)

A resistência, sob forma de capoeira, consistia espetacularmente em seu aspecto dissimulador, lúdico. “A malícia do vai-não-vai, retira-se e volta rapidamente; essa ginga de corpo que engana o adversário” (VASSALLO, 2005), o canto triste, o acompanhamento instrumental na sua cadência melancólica, tudo isso era visto como uma maneira de disfarce da luta. Nesse discurso emerge a mímica, “como uma das estratégias mais ardilosas e eficazes do poder e do saber coloniais”, uma das maneiras de resistência discursiva do hibridismo em que o signo de uma “articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina se ‘apropria’ do Outro ao visualizar o poder. [...] que ordena a função estratégica dominante do poder colonial” (BHABHA, 1998, p.130). A mímica se constrói em torno da ambivalência, entre o excesso e o deslizamento, contestando o discurso do poder provocando instabilidade e incerteza.

Em *Capitães de areia*, percebem-se vários aspectos da literatura amadiana que contribuem para o entendimento da cultura capoeirista entre os menores e os adolescentes das ruas de Salvador. Querido-de-Deus, figura emblemática desta narrativa, é considerado o mais célebre capoeirista da cidade, 25 anos de muita malandragem, ogã do candomblé, mas também de “trabalho pesado

no mar, a bordo de seu saveiro”. Tornou-se uma referência para o grupo, juntos passaram por várias aventuras:

Querido-de-Deus é o mais célebre capoeirista da cidade. Quem não o respeita na Bahia? No jogo de capoeira de Angola ninguém pode se medir com o Querido-de-Deus, nem mesmo Zé Moleque, que deixou fama no Rio de Janeiro. O Querido-de-Deus contou as novidades e avisou que no dia seguinte apareceria no trapiche para continuar as lições de capoeira que Pedro Bala, João Grande e o Gato tomam. (AMADO, 1983, p. 29)

O narrador apresenta o drama dessa personagem que ensina ao bando o jogo-luta, ou luta-dança da Capoeira Angola, como “um instrumento de conscientização dos povos oprimidos, a luta por excelência do fraco contra o forte, uns elemento de contra-poder que deveria conduzir à libertação.” (VASSALLO, 2005).

Enquanto movimento de resgate, a Capoeira Angola se liga à conquista da cidadania, ao desejo de reconhecimento do colonizado. Acredita-se que o “bando” de *Capitães da areia* serve como exemplo, pois, afinal, seus roubos, seus pequenos golpes, enfim, suas formas de sociabilidade servem-lhes como mecanismos de auto-preservação:

Pirulito mirou o céu azul onde Deus devia estar e agradeceu num sorriso e pensou que Deus era realmente bom. E pensando em Deus pensou também nos Capitães da Areia. Eles furtavam, brigavam nas ruas, xingavam nomes, derrubavam negrinhas no areal, por vezes feriam com navalhas ou punhal homens e polícias. Mas, no entanto, eram bons, uns eram amigos dos outros. Se faziam tudo aquilo é que não tinham casa, nem pai, nem mãe, a vida deles era uma vida sem ter comida certa e dormindo num casarão quase sem teto. Se não fizessem tudo aquilo morreriam de fome, porque eram raras as casas que davam de comer a um, de vestir a outro. (AMADO, 1983, p.97)

A capoeira, arte mandingueira, engloba a musicalidade, a teatralidade, o ritmo e, acima de tudo, a herança de respeito mútuo, o narrador transfere essa memória lúdico-afetiva à personagem Querido-de-Deus, um “o grande capoeirista, corta com seu saveiro para as pescarias nos mares do Sul” (idem, p. 175), um bom

sujeito. Graças ao resgate da cultura africana recebida nas aulas de Capoeira Angola, Pedro Bala pode cobrir a fuga da delegacia feita por João Grande, Gato e Sem-Pernas, e também libertar os companheiros da força autoritária, no episódio abaixo transcrito:

Pondo em prática uma agilidade incomum Pedro Bala se livrou dos braços do investigador que o segurava e com um golpe de capoeira o derrubou. No entanto não fugiu. É claro que os demais guardas e investigadores se precipitaram em cima dele para impedir a sua fuga. Só então foi possível compreender o plano do chefe dos “Capitães da Areia”, pois este gritou para os companheiros presos:

“Arriba, pessoal”...

Um único guarda ficara a tomar conta dos outros, e um deles, muito ágil, o derrubou também com um golpe de capoeira. E desabaram para a ladeira da Montanha. (Amado, 1983.p 169).

Em *Mar morto*, romance que além de poético também revela a arte da capoeira como forma de resistência, a referência à luta-dança foi promovida pela personagem Besouro, “que foi um negro valente” nascido na

cidade de Santo Amaro, onde Guma está com o saveiro, foi pátria de muito barão do Império, viscondes, condes, marqueses, mas foi também, gente do cais, a pátria de Besouro. Por esse motivo, somente por esse motivo, não é por produzir açúcar, condes, viscondes, barões, marqueses, cachaça, que Santo Amaro é uma cidade amada dos homens do cais. Mas foi ali que nasceu Besouro, correu naquelas ruas, ali derramou sangue, esfaqueou, atirou, lutou capoeira, cantou sambas. Foi ali perto, em Maracangalha, que o cortaram todinho a facão, foi ali que seu sangue correu e ali brilha a sua estrela, clara e grande, quase tão grande como a de Lucas da Feira. (AMADO, 1994, p.105)

Besouro “virou estrela”, amado e adorado pelo povo de Santo Amado, considerado herói, traído e, teve como Tiradentes, o corpo esquartejado se transformou em símbolo da representação e da resistência ao opressor,

os barões, condes, viscondes, marqueses que eram e são donos dos engenhos, dos campos verdes de cana, que estabeleciam as tabelas de fretes para os saveiros e canoas, ele invadia os engenhos, tirava um pouco

do que era deles e dividia pelas viúvas, pelas crianças cujos pais morreram no mar. Os barões, viscondes, marqueses e condes faziam discurso no Parlamento, conversavam com D. Pedro II, bebiam vinhos caros, defloravam escravas, surravam negros, tratavam os saveireiros e canoieiros como criados. Mas de Besouro tinham medo, era o Diabo para eles, nome que não gostavam de ouvir. Botaram polícia, botaram homens e mais homens contra ele. (idem, p. 109)

Enfim, a definição da capoeira marca a postura ética e estilística de Jorge Amado quando a utiliza como micronarrativa em suas obras literárias, ao mesmo tempo que é “como uma luta contra o preconceito, a desigualdade e a discriminação racial” (Vassallo, 2005).

1.3. Carnavalização: festas religiosas e terreiros de candomblé

Entre as, aproximadamente, cinquenta produções do ficcionista Jorge Amado, em seus romances, sempre cantou o “povo mestiçado, suas festas e seus sabores” (GOLDESTEIN, 2009). Declarou de maneira clara e categórica sobre a atitude humorística presente em suas obras: “se há um elemento novo e importante, mais importante que tudo que caracteriza os livros anteriores, é humor. O humor surge em minha obra com *Gabriela*, e a partir daí, permanece como um dos elementos fundamentais da minha criação”. Contudo, creditava não haver nenhuma divisão em sua obra, e sim numa continuidade, o marco que sempre perseguiu.

Entretanto, por ser o hibridismo cultural uma espécie de eixo para as suas narrativas, percebe-se que suas escrituras agregam, desde sempre, características do baiano e do brasileiro, porque mais híbrido. Ele valoriza as festas, a alegria e o otimismo. No diálogo abaixo as personagens Pedro Bala e Professor discutem sobre o tema:

- Tem vez que me topo pensando... – e Professor mira o cais lá embaixo, os saveiros parecendo brinquedos, os homens miúdos carregando sacos nas costas. Continua com a voz áspera como se alguém o tivesse batido:
- Eu penso fazer um dia um bocado de pintura daqui...
- Tu tem jeito. Se tu tivesse andado pela escola...

–... mas nunca pode ser um troço alegre, não... Professor parece não ter ouvido a interrupção de Pedro Bala. Agora está com os olhos longe e parece ainda mais fraco.

– Por quê? – Pedro Bala está espantado.

– Tu não vê que tudo é mesmo uma beleza! Tudo alegre...

Pedro Bala apontou os telhados da cidade baixa:

– Tem mais cores que o arco-íris...

– É mesmo... Mas tu espia os homem, tá tudo triste. Não tou falando dos rico. Tu sabe. Falo dos outros, dos das docas, do mercado.

Tu sabe... Tudo com cara de fome, eu nem sei dizer. É um troço que sinto...

Pedro Bala não estava mais espantado:

– Por isso João de Adão já fez um bocado de greve nas docas. Ele diz que um dia as coisas vira, tudo vai ser de vice-versa... (AMADO, 1983, p.117)

O estudo das festas populares nas narrativas escolhidas, entendidas como rito de passagem, como força regeneradora, é uma forma de espetáculo sincrético, originada na celebração primitiva que acontecia na passagem do ano, ou no renascimento da natureza. Representava a liberação das restrições da vida cotidiana.

Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1999), considerava que de todo conjunto de festividades populares, tanto as rurais quanto as urbanas, o carnaval recebe destaque especial por ser considerada a verdadeira expressão da cultura comum do povo.

O riso; o banquete, comer e beber em abundância; as imagens do corpo grotesco; o vocabulário, marcado por grosserias e degradações, próprias do povo; os jogos; as adivinhações; as injúrias, e ainda a satisfação das “necessidades naturais, e da vida sexual”, tudo isso são elementos que compõem o simbolismo do carnaval e das festas religiosas (BAKHTIN, 1999).

As imagens exageradas e hipertrofiadas são os símbolos da carnavalização e também do realismo grotesco baktiniano. Das quais, a mais importante era exatamente o riso, que acompanhava todas as cerimônias e ritos civis da vida cotidiana medieval, nenhuma festa se organizava sem a intervenção do cômico, pois ele

oferecia uma visão de mundo do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; parecia ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida*. [...] Isso criava uma espécie de dualidade do mundo. (BAKHTIN, 1999, p. 5-16)

No mundo pós-colonial diferentes culturas constituem os espaços transculturais considerados como local de dialogismo. É nesse espaço que a cultura estrangeira, incorporada pela popular, é subjugada. Logo os romances transculturais mesclam-se de vários discursos agregando ao ficcional às técnicas da oralidade popular, bem como suas tradições, originado desse modo a hibridização conceituada por Bakhtin como sendo:

uma mistura de duas linguagens sociais dentro dos limites de um único enunciado; um encontro, dentro da arena de um enunciado, entre duas consciências linguísticas diferentes, separadas uma da outra por uma época, pela diferenciação social ou por algum outro fator. (BAKHTIN, 1981, p. 358)

Faz parte da hibridização bakhtiniana a ambiguidade da linguagem cuja proposta não é a fusão de dois pontos diferentes, mas servem para contrapô-los de forma dialógica e conflituosa, para que se desfaça o discurso autoritário. É exatamente sob o prisma da subversão que Bhabha se apoia. Com tal característica é que se descortinam os mecanismos nos romances transculturais.

Ao refletir sobre a cultura popular, Bakhtin assinala que nas existências primitivas, anteriores ao feudalismo, tanto os aspectos sérios quanto os cômicos eram considerados sagrados e oficiais. Todavia, com o surgimento da divisão de classes e do Estado na Idade Média, a convivência entre o riso e o sério desapareceu. Pouco a pouco a forma cômica foi se tornando não-oficial. Assim, durante o período feudal, os festejos de carnaval, os espetáculos cômicos, as expressões populares de forma geral eram de grande importância para a vida dos homens, momento de ridicularização do discurso político-religioso, parodiavam-se as cerimônias num movimento centrífugo, comandado pela alegria. Criavam, assim, um mundo exterior ao da Igreja e ao do Estado, construindo uma segunda vida, em que todos participavam ativamente.

O carnaval, então, não é uma festa que se presencia, mas que se vivencia, abolindo as convenções sociais e derrubando hierarquias, invertendo posições entre as pessoas: o escravo passa a ser rei, e o rei escravo; “o contato é livre é familiar, os gestos se libertam das coerções e o discurso é franco” (FIORIN,

2008, p.92-96). Por isso, se diz que nas festas populares operavam em dois polos: nascimento e vida, louvor e injúria, juventude e decrepitude.

Para a literatura, a carnavalização significa a transposição do espírito carnavalesco para a arte, representado pela alegria e pelo espírito jocoso da cultura popular, onde reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e das transformações. A mesma idealização de rompimentos se faz presente versos de Chico Buarque de Hollanda em sua composição *Um sonho de carnaval*: “no carnaval, esperança/que gente longe viva na lembrança/que gente triste possa entrar na dança/que gente grande saiba ser criança”.

É na praça que se ambienta, geralmente, a literatura carnavalizada, “a praça é do povo”, ou outro lugar público de livre contato como no bar, nos cais, nos mercados, nos saveiros etc. Em torno desse pressuposto, Jorge Amado descreve festas, encontros e reuniões que guardam o sentido alegre de vida do instinto exposto e receptivo a todo excesso carnal. Para FIORIN (2008, p. 96), “a carnavalização constrói um mundo utópico em que reinam a liberdade, a igualdade, a abundância, e a universalidade. Ao mesmo tempo, opera com a excentricidade, na qual as coisas estão às avessas”, ou simplesmente ridicularizadas.

Em *Capitães da areia*, apesar de fazer parte dos romances do autor classificado como proletário, já se percebe traços de carnavalização na voz do narrador. Salvador é uma festa; celebrando a beleza e a alegria nativa daquela região, sem se esquecer do sofrimento do povo colonizado. No capítulo *Manhã como um quadro*, as personagens Pedro Bala e Professor riem, brincam e festejam o dia, passeiam pela cidade a contemplar:

Mas sorri da festa do dia. Pedro Bala vira-se para ele e surpreende seu sorriso. A cidade está alegre, cheia de sol. “Os dias da Bahia parecem dias de festa”, pensa Pedro Bala, que se sente invadido também pela alegria. Assovia com força, bate risonhamente no ombro de Professor. E os dois riem, e logo a risada se transforma em gargalhada. No entanto, não têm mais que uns poucos níqueis no bolso, vão vestidos de farrapos, não sabem o que comerão. Mas estão cheios da beleza do dia e da liberdade de andar pelas ruas da cidade. E vão rindo sem ter do que, Pedro Bala com o braço passado no ombro de Professor. De onde estão podem ver o Mercado e o cais dos saveiros e mesmo o velho trapiche onde dormem. Pedro Bala se recosta no muro da ladeira e diz a Professor:

– Tu devia fazer uma pintura disto... É porreta. (AMADO, 1983, p.116)

Jorge Amado descreve esse quadro realista que ao constatar dois tipos de mundo realça, ainda mais, a beleza natural da paisagem baiana. O narrador do romance revela a perspectiva bakhtiniana de festa e de liberdade do grupo que vivia “sob a LUA, num velho trapiche abandonado”, o espaço outrora público, habitado por “negros musculosos que vieram da escravatura”, (idem, p. 25), transformado em casa, onde se ouvia “um rumor de risadas, de conversas, de gritos” (idem, p. 30), renunciando, assim, a carnavalização.

No transcorrer da história, o leitor é levado a conhecer os paços públicos da Bahia por onde passam os menores aventureiros: Rua Docas, cais do Porto, Mercado, Feira de Água dos Meninos, entrada do Elevador Lacerda, praça, praias do Areal, bar Porta do Mar, cidade alta e baixa. Em todos esses lugares os meninos dão vazão a seus impulsos de sobrevivência, e por vezes criticam ironicamente as normas sociais já estabelecidas, um claro exemplo de carnavalização. Veja-se o caso da personagem Sem-Pernas ridicularizando os novatos que chegavam ao bando:

quando um novato entrava para os Capitães da Areia formava uma ideia ruim de Sem-Pernas. Porque ele logo botava um apelido, ria de um gesto, de uma frase do recruta. Ridicularizava tudo, era dos que mais brigavam. [...] E rindo, e ridicularizando, era que fugia da sua desgraça. Era como um remédio. [...] O que queria era felicidade, era alegria, era fugir de toda aquela miséria, de toda aquela desgraça que os cercava e os estrangulava. [...] Via era o Gringo. O Gringo fora um dos mais perseguidos pelo Sem-Pernas no grupo. Filho de árabes, falava com uma pronúncia esquisita, e isso dava lugar às piadas consecutivas do Sem-Pernas. (idem, p.33, 34,112)

Os jogos, a gozação, a zombaria e a ridicularização das regras se transformam em motivos de negação, mas também afirmam a resistência do afrodescendente, tudo isso acontecia num local público, no bar Porta do Mar, “botequim dos marítimos”, lugar onde o bando se encontrava com os marinheiros e poetas, a fim de tramarem os roubos que lhes proveriam a sobrevivência:

Quando se cansaram passaram para a sala. Pediram quatro pinga e o Gato sacou um baralho do bolso das calças. Um velho baralho sebento, de cartas muito grossas. O Querido-de-Deus afirmava que o homem viria, o camarada

que lhe dera a informação era um sujeito seguro. Era negócio para render muito e o Querido-de-Deus preferia chamar os Capitães da Areia, seus amigos, a um dos malandros do cais. Sabia que os Capitães da Areia valiam mais que muitos homens e tinham a boca calada. A Porta do Mar estava quase deserta àquela hora. (idem, p. 45)

Outro princípio importante da carnavalização de Bakhtin é o do “baixo ventre” ou “rebaixamento”, isto é, a transferência ao corporal de tudo que é elevado, espiritual, ideal. Nesse sentido, o princípio material é o mesmo da festa, do banquete, da alegria, sendo profundamente positivo. Segundo FIORIN (2008), a comunicação com a vida acontece na parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, o baixo toma o seu lugar, não como algo negativo, mas como algo positivo, o momento de renovação vital.

Nessa perspectiva, as ações narradas em *Capitães da areia* desenvolvem situações festivas. No diálogo abaixo, o narrador apresenta a personagem Boa-Vida conversando com uma “negra” idosa, de corpo deformado pelo passar dos anos. Entretanto, e, mesmo assim, desperta desejos, numa própria revelação do realismo grotesco:

Boa-Vida se acocorou na sua frente. Num canto uma negra velha vendia laranjas e cocadas, vestida com uma saia de chitão e uma anágua que deixava ver os seios ainda duros apesar da sua idade. Boa-Vida ficou espiando os peitos da negra, enquanto descascava uma laranja que apanhara no tabuleiro.

– Tu ainda tem uma peitama bem boa, hein, tia?

A negra sorriu:

– Esses meninos de hoje não respeita os mais velho, compadre João de Adão. Onde já se viu um capetinha destes falar em peito pra a velha encongrujada como eu? Deixa de conversa, tia. Tu ainda topa a coisa...

A negra riu com vontade:

– Já fechei a cancela, Boa-Vida. Passei da idade. Pergunta este... – aponta João de Adão.

– Vi quando ele, quase menino as como tu, fez a primeira greve aqui nas doca. Naquele tempo ninguém sabia que diabo era greve. Tu te lembra, compadre? (AMADO, 1983, p.75)

Na cena, compreende-se por fim a situação grotesca ainda que carnavalesca: deboches, risos, discursos francos e utilização da linguagem

coloquial, a qual se submetem as personagens. A própria desorganização social, em vista da atração sexual, anormal, pois desvirtua a ordem natural, sentida pelo jovem adolescente por uma mulher idosa de corpo degradado, a fim de confirmar a ideia de subversão e de realismo grotesco, esta insólita situação é contextualizada à luz do o dia, tendo como palco uma rua com seus fluídos ininterruptos.

Também se observa semelhança com o texto medieval na primeira parte do romance, quando o narrador descreve as festas religiosas, no Gantois, “a festa de Omolu” (AMADO, 1983, p.77), ou Obaluaê, deus da peste e da doença contagiosa, também protetor dos pobres, correspondente no catolicismo a São Lázaro e a São Roque. As festas eram realizadas com o intuito de proteger a população do sofrimento da peste da varíola, que assolou a Bahia na década de 30, causadora de muito sofrimento, em especial aos moradores da cidade baixa, por não terem acesso nem ao saneamento básico, nem às medidas de tratamento preventivo. Assim, desprovidos da proteção dos governantes e com a intenção de afastar a doença, realizavam as cerimônias religiosas. Atualmente estas festas lhes são consagradas durante o mês de agosto.

Originalmente, na França, o dia de São Lázaro, personagem ligado ao ciclo de lendas do inferno, era festejado com desfile de cavalos, mulas, asnos, touros e vacas. Toda a população se fantasiava e executava a “grande dança”, numa metáfora material e corporal, simbolizando assim a morte e a ressurreição.

Para Bakhtin (1999), “as festas populares religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição”, geralmente eram acompanhadas de feiras (lugar público para o comércio), regadas a muita bebida, muita comida, e excessivos prazeres sexuais. Tome-se por exemplo dessas atitudes de carnavalização do sagrado, a festa em homenagem a Omolu. No diálogo abaixo, Boa-Vida se interessava em ir ao culto espiritual apenas para satisfazer os prazeres do “baixo-ventre”:

- Tu não vai hoje ao Gantois? Vai ser uma batida daquelas. Um fandango de primeira. É festa de Omolu.
- Muita bóia? E aluá?
- Se tem... – mirou Pedro Bala. – Por que tu não vai, branco?
- Omolu não é só santo de negro. É santo dos pobres todos.
- Boa-Vida estendeu a mão numa saudação quando ela falou em Omolu, o deusa da bexiga.[...] Pedro Bala, Boa-Vida e o Querido-de-Deus andaram para o candomblé do Gantois o (Querido era ogã), onde Omolu apareceu

com suas vestimentas vermelhas e avisou a seus filhinhos pobres, no cântico mais lindo que pode haver, que em breve a miséria acabaria, que ele levaria a bexiga para a casa dos ricos e que os pobres seriam alimentados e felizes. Os atabaques tocavam na noite de Omolu. E ela anunciava que o dia de vingança dos pobres chegaria. As negras dançavam, os homens estavam alegres. O dia da vingança chegaria. (AMADO, 1983, p. 77,78)

O realismo grotesco, isto é, “sistema de imagens da cultura cômica popular”, em que o “princípio material e corporal aparece sob forma universal, festiva e utópica”. “O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível” dessa forma, Bakhtin vê que o alto e o baixo têm sentido sublime. O “alto” representa o céu, o cosmos, e o “baixo” a terra, o túmulo, o ventre e, ao mesmo tempo, o nascimento e a ressurreição. Portanto, rebaixar-se consiste em aproximar-se da terra, como princípio de absorção, “entrar em comunhão”, quando degradada, “mata-se, mas dá a vida”. (BAKHTIN, 1999, p. 17-19).

Esse exemplo retrata uma cena que, *a priori*, deveria merecer um tom de seriedade por se tratar de festa religiosa, todavia é relatada com certo acento de comédia, uma espécie de carnavalização permitida nos terreiros de candomblé e também nas festas comemorativas das igrejas católicas. Por exemplo, a festa popular ao “Divino Espírito Santo” ,em Trindade, no estado de Goiás, se completa com uma verdadeira feira livre, que acontece no lado de fora da igreja, onde o público também se regozija com os desfiles de carros de bois. Nesse viés, as festas narradas em *Capitães da areia* desenvolvem a ideia de que o religioso é revitalizado, entretanto, não é uma celebração essencialmente melancólica, é, sobretudo, uma subversão à moral religiosa ou uma religiosidade às avessas, sem que o povo perca sua fé.

O narrador de *Mar morto* apresentou no capítulo destinado à personagem Esmeralda, a festa de Santa Conceição na Bahia, assim como nas festas medievais, durante a celebração do culto sagrado, acontecia, nos arredores da paróquia, a quermesse regada de prazeres carnais:

Havia quermesse lá fora, o doutor Filadélfio ganhava níqueis na sua banca de fazedor de versos e cartas. Um negro cantava para uma roda:
*No dia que eu amanheço
 danado do meu miolo,*

faço de bolo banana
faço de banana bolo. (AMADO, 1994, p.164)

Nessa narrativa, a festa está em todos os lugares; já na primeira parte do livro, *lemanjá, dona dos Mares e dos Saveiros*, no capítulo intitulado *lemanjá dos cinco nomes*, o narrador descreve em detalhes a festa realizada em homenagem à deusa africana, sincretizada na igreja católica como Nossa Senhora da Conceição. As homenagens à deusa têm início com cantos de invocação:

*“lemanjá vem...
 Vem do mar...”*

Cantam assim nessa noite de lemanjá. Aquele terreno ali é onde se realiza a feira de Água dos Meninos, a maior da Bahia. Adiante, em Itapagipe, fica o porto da Lenha, porto dos canoieiros. E entre os dois a morada de lemanjá, numa pedra do mar. A areia guarda restos de cascos de saveiros. Conchas de várias cores brilham à luz da Lua. Ao fundo, a rua fracamente iluminada. As vozes que chegam de longe cantam:

“Eh, a Sereia

A sereia vem brincar na areia.”

É a noite de festa de lemanjá. Por Isso, o povo a chama, para ela vir brincar na areia. Se vê a sua loca, bem por baixo da Lua, toda contornada pelos cabelos de lemanjá, que se espalharam no mar. Se ela não vier, então eles irão até lá, buscá-la. Hoje é noite da sua festa, é noite de Janaína brincar:

“Sereia do mar levantou...”

Sereia do mar quer brincar.”

lemanjá brinca no mar. (idem, p.69 -70)

O narrador oferece interessante visualização ao descrever o ambiente festivo e lúdico junto à feira de “Água dos meninos”, a maior da Bahia, no Dique, onde a “Sereia” também tem morada. A festa é comemorada em dois de fevereiro, nessa mesma data é realizada também nas cidades de “Cabeceiras da Ponte, em Mar Grande, em Gameleira, em Bom Despacho, na Amoreira”. Entretanto, em Monte Serrat a festa é a maior, já que lá é “sua própria morada na Loca da Mãe-d’água”. Ocorre no dia 20 de outubro. Durante os festejos acontecem a cerimônia de iniciação das “feitas de lemanjá”, virgens que eram ofertadas à rainha do mar em agradecimento à sua proteção” (idem, p. 71). Essa festa, durante algum tempo, foi proibida e substituída pela procissão de Bom Jesus, porque segundo o narrador:

Agostinho, o macumbeiro que fazia sua festa naquela época, disse que lemanjá queria era carne humana. Levaram, aquela criança porque era a mais bela do cais, parecia até com Janaína, pois tinha os olhos azuis. A tempestade corria sobre o cais e as ondas lavavam a pedra de lemanjá. Os saveiros corriam de lado e todos ouviam os gritos da criança, que ia de olhos vendados. Era uma noite de crime e o velho Francisco quando conta essa história ainda treme. A polícia soube de tudo, alguns caíram na cadeia. (idem, p. 70)

Para Bakhtin (1999, p.8-9), as festividades são formas primordiais marcantes da civilização humana, contudo, para serem consideradas verdadeiras devem emanar não do mundo material, mas sim do mundo das ideias, sem o qual não haverá nenhum clima festivo.

A carnavalização também é vivida nas festividades comemorativas das bodas do protagonista desse universo, Guma. Seu casamento significa um rito de passagem, pois gozava de todos os privilégios de uma festa popular estabelecida pela tradição: riso, brincadeiras, cantorias, onde se fundia baixo material e o corporal. Sendo considerado como um ritual de renovação, o nascimento para algo melhor, ei-lo:

Jeremias trouxera o violão. Outros tinham trazido harmônica e o negro Rufino trouxera sua viola também. Ali estava Maria Clara com sua voz. E cantaram as canções do mar, desde aquela que diz que a noite é para o amor (e todos sorriam para Guma e Lívia) até a que dizia *que é doce morrer no mar*. E dançaram também, todos quiseram dançar com a noiva, beberam cachaça, comeram os doces que D. Dulce tinha mandado e a feijoada que o velho Francisco, ajudado por Rufino, tinha preparado. Riam muito, esquecidos da noite úmida, do vento sul, do mês de junho. Breve seria São João e as fogueiras crepitariam no cais. (AMADO, 1994, p 127) (grifos nossos)

O caráter carnavalesco da cena pode ser observado nos exageros, nas hipérboles, excessos de comidas e bebidas, enfim, a abundância é acompanhada de muita música e dança, tudo isso presente no rito carnavalesco. A presença da figura do violão invade musicalmente toda a cena e se torna significativo, com sua conotação erótica, pois esse instrumento brasileiro, por muitos anos, esteve diretamente associado à malandragem, à sedução e à corrupção das moças de

família, ao ócio e à desordem social, o que o levou a ser discriminado por muitas gerações nas elites sociais. O erotismo que dele emana pode ser sentido nesta letra:

Foi ele que me ensinou
 Namorar – que eu não sabia.
 A onça pega no sarto
 E a cobra pega no bote.
 E o vaqueiro pra sê bom
 Tira a novia do lote (idem, p. 129).

A descrição da festa continua com Mestre Manuel que acompanhava a “embolada” “batendo as mãos nos joelhos” (AMADO, 1994, p.129). Segundo Bakhtin, esse gestual de golpes pode significar a metáfora da realização do ato sexual. Assim como Rebelais, Jorge Amado utiliza largamente o excêntrico vocabulário popular de onde extrai várias metáforas e comparações, pois, numa visão baktiniana, é na cultura popular que se encontra grande número de expressões de metáforas eróticas. E, por fim, Rufino, o violonista, não se contenta, deixa o violão no chão e clama a todos no salão:

Depois de todos esses gabos, botou o violão no chão, pinicou os olhos:
 -Vamos dançar, minha gente, que o dia é de alegria...
 Dançaram. As harmônicas se desesperavam na música, eram como as ondas que iam e vinham. (AMADO, 1994, p.129)

Portanto, o simbolismo do baixo ventre no episódio acima tem uma significação ampliada e ambivalente, que para Bakhtin significa o recomeço, o novo, “o desejo de renovação e renascimento” (BAKHTIN, 1999, p.49), o próprio espírito carnavalesco. Outra característica da carnavalização, segundo DaMatta (1973), presente na cena supracitada é o que “pode ser chamado, ainda com certa reserva de ‘transe carnavalesco’ [...] quando pessoas virtualmente possuídas pelo ritmo e música, parecem perder o controle do seu próprio corpo, especialmente em fins de bailes, quando a ‘animação’ é maior”.

Nesse aspecto, ao assinalar a predominância da linguagem corporal, as obras de Jorge Amado se aproximam da obra de Francois Rebelais, que também

recolheu na sabedoria na popular as fontes que determinaram o conjunto de imagens das suas narrativas.

II. ESPAÇO POÉTICO: ALTERNATIVA À RECOMPOSIÇÃO DAS PERSONAGENS

A arte literária recupera a memória, reconstrói o real e traz o esquecimento das más lembranças. Administra e confere o dom da linguagem que funda outro reino, o de Pasárgada.

Maria Teresinha Martins do Nascimento

A investigação fenomenológica busca a consciência do sujeito por meio da expressão de suas experiências internas. Um objeto se apresenta como o sujeito o percebe. A consciência, para o fenomenólogo, não se encontra em estado de passiva receptividade, mas em situação de eterna construção. Ao buscar a redução do objeto ao *eídos* (essência ou sentido), imprime-se a importância dos fenômenos ao mundo, recusando a ideia cartesiana de uma consciência interior, conhecida como a filosofia da vivência, já que o ponto de partida de reflexão é o próprio homem e sua preocupação central, enfim, é a descrição da realidade.

Carl Gustav Jung, psiquiatra e psicólogo suíço, postulou o caráter dual do símbolo, reconhecendo-o como elemento mediador entre a consciência e o inconsciente. Para ele, existem ideias, medos, desejos e anseios que constituem o inconsciente comum aos seres humanos, que é a maior herança da humanidade. Dessa forma, o inconsciente coletivo se enuncia nos símbolos culturais (folclore, contos populares, religiões), e no seu âmago existe um centro ordenador, o *self*, próprio aos homens.

Os arquétipos são considerados por Jung como os alicerces da vida psíquica, comuns a todos os seres humanos, conteúdos do inconsciente coletivo que ainda não passaram por nenhuma elaboração da consciência, que não foram entendidos pela percepção humana, assim, compreendidas como “estruturas das imagens primordiais da fantasia inconsciente coletiva, elementos estruturais da psique inconsciente formadores de mito” (TURCHI, 2003, p.21). Desta forma, por exemplo, os capitães da areia podem atribuir a imagem de mãe à Iemanjá ou à Maria porque são arquétipos presentes no inconsciente coletivo de onde se originam os mitos da nossa humanidade. O imaginário, assim concebido, revela esquemas e

símbolos que possibilitam profundamente o autoconhecimento, já que “a imaginação é a faculdade mais natural que existe” (BACHELARD, 2000, p.502).

O conceito de imaginário desenvolvido por Jung foi retomado por Durand, por causa de seu interesse pela interpretação cultural da linguagem simbólica presente nos mitos, ritos, lendas o que o conduziu a formulação da Teoria Geral do Imaginário. Ele o define como sendo o “conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*”, o grande e fundamental denominador onde se encaixam todos os procedimentos do pensamento humano (DURAND, 1997, p. 14). A Teoria Geral do Imaginário de Durand apoia-se, principalmente, na fenomenologia dinâmica de Gaston Bachelard, e nas investigações do Círculo de Eranos, fundado em 1933 por Olga Froebe-Kapteyn (1881-1962). Outro pesquisador que contribuiu significativamente para a teoria geral do imaginário proposta por Durand, foi o romeno Mircea Eliade, também participante do círculo de Eranos. Importa à fenomenologia colocar o sujeito no presente, em um tempo de extrema tensão interior, quando acontece sua tomada de consciência.

No que diz respeito à imagística, René Wellek e Austin Warren (1976, p.232) acrescentam que “é um tópico que pertence tanto à psicologia como aos estudos literários”, para estes autores significou o início de um novo movimento literário. Imagem, para a psicologia, significa “reprodução mental, recordação”, enquanto nos movimentos literários Pound, citado por Wellek, “definiu imagem como aquilo que apresenta um complexo intelectual e emocional [...] uma unificação de ideias díspares”, ou seja, uma unificação de mundos. Como resultado, a imagem, se evocada de forma persistente, quer como apresentação ou representação (metáfora), passa a existir como símbolo. E então, difunde um sistema simbólico (ou mítico).

O símbolo, mais usado no mundo da teologia com o papel de sugerir algo, é uma associação intrínseca entre o “signo” e a coisa “significada”, que estabelece, por sua vez, a relação metonímica ou metafórica.

Por ser um sistema de representação, o mito é uma “narrativa, história [...] é também o irracional ou intuitivo contraposto ao sistematicamente filosófico”. Presente na religião, no folclore, na antropologia e ainda nas belas artes, é a parte falada de um ritual relativo às origens e aos destinos, é “a história que o ritual representa”. (WELLEK e WARREN, 1976, p. 235-237).

No mesmo sentido, PATAI (1972) também assinala que, no mundo moderno, os mitos não são meros instrumentos “religiosos”, pertencem também ao mundo secular, sendo responsável pela criação de novos costumes, novos mitos, criam novos padrões socioculturais, inversamente, novas situações sociais criam novos mitos.

Assim, eles têm uma significação vital, declara Jung, não apenas representam a vida de uma sociedade, são a própria vida, cuja perda é uma catástrofe moral, até mesmo para o homem moderno. Mircea Eliade ainda enfatiza que é através dos mitos e ritos que o homem redescobre seu lugar no Universo.

Jorge Amado, ao trazer para a literatura os mitos do povo afrodescendente, redimensiona suas narrativas, por conseguinte dificilmente elas circunscreveriam espaços fixos. Os lugares são constantemente trocados, como a realizar saltos, haja vista a movimentação das ações de suas histórias. Em virtude disso, o espaço narrativo pode ser considerado a própria extensão de uma vontade humana.

Nesse sentido, é que se visualiza o itinerário espacial do enredo, isto é, os espaços que aparecem na obra e qual seu encadeamento. Esse processo se denomina percurso espacial, brange a vida social e todas as relações espaciais com as personagens, seja no âmbito cultural ou natural.

A toponálise, para Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (2000), é o estudo psicológico sistemático e fenomenológico dos locais de nossa vida íntima. De forma que as emoções das personagens podem dar interpretações diferentes aos espaços, já que são construções subjetivas, poéticas, além de suportes materiais de relações sociais e culturais. Ainda, para o estudioso Oziris Borges, seu sentido é amplificado, a toponálise tem um papel interdisciplinar, e busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos etc, requerendo, por isso, uma investigação no plano da geografia, filosofia, história, arquitetura, da fenomenologia etc. (BORGES, 2008)

Diante de tais pressupostos teóricos, aprofunda-se os estudos da toponálise, a partir da amplitude de significantes da imagem e da intenção de estudar o homem como símbolo vivo, híbrido e não apenas histórico. Da mesma forma, as representações literárias do espaço: o trapiche, o mar e a rua, em *Capitães da areia* e *Mar morto*.

2.1. Trapiche: espaço sagrado

Capitães da areia, 1937, romance da primeira fase de Jorge Amado, foi escrito num momento histórico brasileiro em que o abandono e a criminalidade infantil não se apresentavam de maneira tão assustadora como nos dias atuais. Essa realidade ainda persiste, com inclusão das drogas, por isso a afirmação de que se trata de um romance atual. A narrativa antecipa, então, a realidade do Brasil contemporâneo.

No romance amadiano em pauta, o grupo era composto por “crianças que tão cedo se dedicaram à tenebrosa carreira de crime” (AMADO, 1983, p. 10), na sua maioria órfão, marginalizado, esquecido a beira do mar, abrigado sob um trapiche abandonado.

Nesse contexto, é que se intenciona compreender melhor as representações espaciais do espaço/trapiche. O método utilizado é o da toponálise, para uma “compreensão maior da problemática do espaço e, conseqüentemente, dessa questão na literatura, visto que a literatura nada mais é que a investigação do homem e suas relações com o mundo” (BORGES FILHO, 2007, p. 13).

Desse modo, pretende-se destacar como o espaço exerce a função semelhante à de uma personagem estabelecendo relações diretas com as demais personagens do romance. O espaço/trapiche será contemplado pelo simbolismo implícito mediante imagens visualizadas pelos menores abandonados que o habitam.

Segundo Borges Filho (2007), a toponálise ou topanálise é o estudo do espaço da obra literária, cujas funções, no que se refere às personagens, podem: 1) caracterizá-las dentro do contexto psicológico e socioeconômico; 2) influenciá-las, e também sofrer suas ações; 3) situá-las geograficamente; 4) representar seus sentimentos, relação de afeto ou não com o espaço: topopatia, que se subdivide em: a) topofobia: relação negativa entre personagem e espaço; e b) topofília: relação positiva; 5) estabelecer contraste entre elas; 6) antecipar a narrativa na “prolepse espacial”; 7) e, por fim, propiciar ação.

Os estudos das narrativas romanescas em foco serão feitos a partir dos conceitos que envolvem a topopatia, influência do espaço no estado psicológico das

personagens. Nessa perspectiva, verifica-se que a interação dos menores abandonados com o espaço/trapiche é estabelecida pela topofilia, vínculo de afetividade com o lugar em que vivem. Para Bachelard (2000, p. 362), a topofilia é o fenômeno da atração das intimidades pois, todos os espaços íntimos se caracterizam pela aproximação afetiva.

Contudo, mesmo se tratando de um armazém abandonado no areal do cais do porto, com parte do telhado caído, era lá que “os Capitães da Areia dormia no velho trapiche abandonado, em companhia dos ratos, sob a luz amarela da lua” (AMADO, 1983, p.26). Espaço esse, que acabou se transformando na moradia do bando, como evidência –se :

...certo dia em que passeava na extensão dos seus domínios, porque toda a zona do areal do cais, como aliás, toda a cidade da Bahia, pertence aos Capitães da Areia entrou no trapiche. Seria bem melhor dormida que a pura areia, que as pontes dos demais trapiches onde por vezes a água subia tanto que ameaçava levá-los. E desde esta noite uma grande parte dos Capitães da Areia dormia no velho trapiche abandonado, em companhia dos ratos, sob a lua amarela. Na frente, a vastidão da areia, uma brancura sem fim. Ao longe, o mar que arrebetava no cais. Pela porta viam as luzes dos navios que entravam e saiam. Pelo teto viam o céu de estrelas, alua que os iluminava.

Logo depois transferiram para o trapiche o depósito dos objetos que o trabalho do dia lhes proporcionava. Estranhas coisas entraram então para o trapiche. Não mais estranhas, porém, que aquela meninos, moleques de todas as cores e de idades as mais variadas, desde os 9 aos 16 anos, que à noite se estendiam pelo assoalho e por debaixo da ponte e dormiam, indiferentes ao vento que circundava o casarão uivando, indiferentes à chuva que muitas vezes os lavava, mas com os olhos puxados para as luzes dos navios, com os ouvidos presos às canções que vinham das embarcações...(idem, p. 27)

Os menores “delinquentes e abandonados”, como eram chamados pelo diretor do reformatório baiano, nutriam pelo trapiche o sentimento de afetividade, transformam-no em *dominus*, em casa própria. Nele as relações familiares eram embaladas pelo respeito. Lugar repleto de alegria, sofrimento e lembranças íntimas, amado por seus moradores, que lhe expressavam carinho. Um bom exemplo é demonstrado na cena em que Boa-vida, um dos meninos do grupo, ao retornar do lazareto, local que abrigava os contaminados da febre amarela, contemplava “com amor o velho trapiche” (idem, p. 139).

Em *A poética do espaço*, Bachelard (2000) explica que a casa

é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano [...] o homem é colocado no berço da casa [...], a casa é um grande berço.[...] A vida começa bem; começa fechada, protegida agasalhada no seio da casa. (BACHELARD, 2000, p. 359)

Do ponto de vista fenomenológico, a casa representa a origem do homem, por isso tem valor de concha, lugar em que se conhece a tranquilidade inicial, ante-humana. Para o filósofo, é onde nossos sonhos nos elevam em momentos de solidão logo, “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (idem, p. 366). Símbolo feminino, significa abrigo, acolhimento, amor, confirmando, então, a topofilia das personagens em relação ao espaço/trapiche.

Bachelard foca dois temas em relação à imagem da casa: o primeiro, a casa concebida como ser vertical polarizada nos eleva ao cosmos através do telhado, e ao subterrâneo, pelo porão; no porão está a caverna, e no sótão o ninho. O segundo, como um ser centrado, a consciência. (BACHELARD, 1990, p.81).

Pode ainda significar o ser interior, em que os andares, o sótão e o porão encarnam “os diversos estados da alma”. O sótão é a elevação divina enquanto o porão, o inconsciente. (CHEVALIER; GHEEBRAT, 2005, p. 197).

Nessa narrativa amadiana a verticalidade é assegurada pela ligação do trapiche com o cosmos através da parte do teto que “ruíra e os raios da lua penetravam livremente, iluminando o assoalho de tábuas grossas” (AMADO, 1983, p. 25).

O espaço/trapiche, enquanto representada como casa, se transmuta em centro do universo, é o espaço sagrado,

é um *imago mundi*. O céu é concebido como uma imensa tenda sustentada por um pilar central: a estaca da tenda ou o poste central da saca são assimilados aos Pilares do Mundo e designados por este nome. Esse posto central tem um papel ritual importante: é na sua base que têm lugar os sacrifícios em honra do Ser supremo celestial. (MIRCEA, 2001, p.51)

Considerado como espaço da representação do sagrado, o *imago mundi* é a manifestação sagrada, pois corresponde “a fundação do mundo” por ser o descobrimento do “ponto fixo”, “o eixo central de toda a orientação futura” que estabelece uma verticalização com o “cosmos”, e qualquer ameaça do mundo exterior transforma-o em caos. (MIRCEA, 1991, p.27). A casa é, por conseguinte, considerada o centro do mundo, a imagem do universo, a instalação de um “território equivale à fundação de um mundo” (MIRCEA, 2001, p.48).

Isso se concretiza, principalmente, na edificação da casa. No mundo ocidental o telhado tem sempre um ponto culminante - parte mais alta - que serve de comunicação com o cosmos, enquanto que a moradia tradicional árabe “é quadrada, fechada em torno de um claustro quadrado que encerra seu centro um jardim ou fonte: é um universo fechado em quatro dimensões, cujo jardim central é uma evocação do Éden, aberto exclusivamente à influência do celeste” (CHEVALIER; GHEEBRAT, 2005, p. 196). Jorge Amado, quando retratou o trapiche, um armazém (construção quadrada) com uma parte do telhado caído, evidenciando, assim, a ligação com o cosmos, reconheceu a influência da cultura árabe, sob o mundo ocidental, trazida pelos imigrantes turcos que se instalaram na Bahia.

“A lua entrava pelo trapiche” (AMADO, 1983, p. 153), figura constante na narrativa romanesca, testemunha de todas as aventuras do bando, percebida como a ligação com o cosmos. Simbolicamente, representa a passagem dos ritmos biológicos, já que o tempo vivo pode ser medido por suas fases. Conota também a morte, pois durante três noites por mês ela desaparece. Logo, é para o homem o símbolo da passagem da vida à morte e da morte à vida. Mircea Eliade afirma:

A Lua, [...] é um astro que cresce, decresce e desaparece, um astro cuja vida está submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte. [...] Este eterno retorno às suas formas iniciais, esta periodicidade sem fim fazem com que a Lua seja, por excelência, o astro dos ritmos da vida. (MIRCEA 1998, p.127)

Assim, o eixo que reúne os três mundos - o céu, a terra e o submundo - no trapiche são expressos: o céu, pelo telhado caído; a terra, pelo próprio assoalho; o submundo, pelas as tábuas quebradas que estabelecem a relação com os porões repletos da lembrança do espaço original, as origens do povo brasileiro:

Antigamente aqui era o mar. Nas grandes e negras pedras dos alicerces do trapiche as ondas ora se rebentavam fragorosas, ora vinham se bater mansamente. A água passava por baixo da ponte sob a qual muitas crianças repousam agora, iluminadas por uma réstia amarela de lua. Desta ponte saíram inúmeros veleiros carregados, alguns eram enormes e pintados de estranhas cores, para a aventura das travessias marítimas. Aqui vinham encher os porões e atracavam nesta ponte de tábuas, hoje comidas. Antigamente diante do trapiche se estendia o mistério do mar-oceano, as noites diante dele eram de um verde escuro, quase negras, daquela cor misteriosa que é a cor do mar à noite. (AMADO, 1983, p.25)

A busca de um tempo perdido, através das origens espaciais remete ao espaço híbrido, composto por colonizados e colonizadores, regidos sob o signo da resistência, mistura de raças e de sonhos que resultará na formação da geração de crianças abandonadas. “O porão é, pois a loucura enterrada, dramas murados” (BACHELARD, 2000, p. 368). No trecho, em outras palavras, o narrador volta no tempo, e essa volta é organizada para apresentar através das ações, a construção do espaço de recomposição das personagens romanescas. No trapiche se reorganizam, se reconhecem e se assumem como sujeitos de uma história, embora frustrante, realista.

O trapiche, que abriga os capitães da areia, é, também, um local de fronteira. Para BORGES FILHO, 2007, ela pode ser de varias ordens: social, psicológica, ideológica, física, econômica etc. Nesse caso, uma fronteira tensa, pois a divisão do espaço foi fixada através de conflitos sociais, já destacada ainda na primeira parte do livro intitulada *Sob a lua, num velho trapiche abandonado*. No capítulo, *As luzes do carrossel*, o preconceito em relação ao bando é demonstrado na cena abaixo, narrando o encontro de D. Margarida dos Santos com o grupo e Pr. José Pedro na praça:

– Mas é o padre José Pedro...

E o *lorgnon* da velha magra se assestou contra o grupo como arma de guerra. O padre José Pedro ficou meio sem jeito, os meninos olhavam com curiosidade os ossos do pescoço e do peito da velha onde um *barret* custosíssimo brilhava à luz do sol. Houve um momento em que todos ficaram calados, até que o padre José Pedro criou ânimo e disse:

– Boa tarde, dona Margarida.

Mas a viúva Margarida Santos assestou novamente o *lorgnon* de ouro.

– O senhor não se envergonha de estar nesse meio, padre? Um sacerdote do Senhor? Um homem de responsabilidade no meio desta gentilha...

– São crianças, senhora.

A velha olhou superior e fez um gesto de desprezo com a boca... (AMADO, 1983, p. 70)

O bando de menores desprezado pela sociedade se reestabelece em sua “casa”, lugar de lazer e acolhimento. Esta mesma casa passa também a simbolizar a consciência das personagens, sua percepção de mundo.

Casa, para Bachelard, é proteção do universo “o mundo fora de casa [...] confunde os caminhos, sufoca os barulhos, mascara as cores”. O espaço/trapiche representa a proteção do mundo de fora, da maldade dos homens e das injustiças sociais. Confirma-se além de espaço fronteiriço, como também um *locus* de resistência, pois, “sabemos bem que estamos mais tranquilos, mais seguros na velha moradia, na casa natal do que na casa das ruas que não habitamos senão passageiramente” (BACHELARD, 2000, p. 382), por isso os capitães da areia retornavam ao anoitecer para o trapiche a fim de reencontrar a proteção merecida, tanto da fúria social como da natureza. O que demonstra o exemplo abaixo:

Desceram para o trapiche. A chuva entrava pelos buracos do teto, a maior parte dos meninos se amontoavam nos cantos onde ainda havia telhado. O Professor tentara acender sua vela, mas o vento parecia brincar com ele. Apagava-a de minuto a minuto. Afinal ele desistiu de ler essa noite... (AMADO, 1983, p. 87)

Esse espaço vai se tornando um ser de “humanidade pura”, que defende sem atacar a resistência humana, “em face da hostilidade, [...] os valores de proteção e de resistência da casa vão se transformando em valores humanos. A casa doma as energias físicas e morais de um corpo humano”. (BACHELARD, 2000, p. 385). Ali, os menores não são humilhados, em virtude disso, o espaço público é apenas revisitado.

Na postura do filósofo, nessa dinâmica entre o trapiche e o bando, o espaço habitado não é inerte, transcende o espaço geográfico se transformando em metáfora. Remodela o homem, impondo novos valores ao grupo, como aconteceu no episódio em que o chefe do bando “tomou medidas violentas” impedindo a prática homossexual, entre eles, até então liberada (AMADO, 1983, p. 99). Já que uma casa

é um valor vivo, é preciso regras. “Um valor que não treme é um valor morto” (BACHELARD, 2000, p. 385-393).

O local do trapiche sempre permaneceu em segredo, isso é outro fato interessante, revelado do narrador,

Essas crianças que tão cedo se dedicaram à tenebrosa carreira do crime não têm moradia certa ou pelo menos a sua moradia ainda não foi localizada. Como também ainda não foi localizado o local onde escondem o produto dos seus assaltos, que se tornam diários... (AMADO, 1983, p. 10).

O endereço do armazém é desconhecido pela sociedade. Esse fato consoma a sacralidade do local, uma vez que é lá onde o bando se sente imune a todos os preconceitos da sociedade moderna. Espaço secreto, pois apenas os menores abandonados tinham acesso, permanecendo assim durante toda a narrativa, mesmo quando as personagens sofriam agressões físicas a fim de revelar seu “esconderijo”, como se depreende no diálogo entre Pedro Bala e o diretor do Reformatório:

O diretor do reformatório riu:

– Ora, se diz...

O investigador perguntou:

– Onde é que vocês dormem?

Pedro Bala o olhou com ódio:

– Se tá pensando que eu vou dizer...

– Se vai...

– Pode esperar deitado.

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

– Ainda não vai dizer? – perguntou o diretor do reformatório. – Isso é só o começo.

– Não - foi tudo o que Pedro Bala disse.

Agora davam-lhe de todos os lados. Chibatadas, socos e pontapés. O diretor do Reformatório levantou-se, sentou-lhe o pé, Pedro Bala caiu do outro lado da sala. Nem se levantou. Os soldados vibraram os chicotes...(idem, p.171-172)

Portanto, o espaço/trapiche era uma casa com vida, com valores, um ninho, como para Drummond, “Casa com vida é aquela em que a gente entra e se

sente bem-vinda. A que está sempre pronta pros amigos, filhos... [...] Casa com vida é aquela que a gente arruma pra ficar com a cara da gente”, assim é o trapiche, casa arrumada, à maneira deles, à espera de novos meninos abandonados que serão acolhidos e pertencerão ao grupo dos Capitães da Areia.

2.2. Mar: infinito possível

Mar morto, 1936, romance que integra a fase de Jorge Amado conhecida como *Os Cadernos de Aprendiz*, mergulha o leitor no universo marítimo e mítico. O espaço é instaurado pela voz do narrador. As ações das personagens demonstram tanto o território de lemanjá (espaço mítico) como o território geográfico (cais). Romance repleto de explicações místicas, representadas pela simbologia de lemanjá e de realidade trágica ambas retratam os fatos sociais e as histórias do povo da beira do cais baiano.

A trama se ambienta em Salvador, no estreito espaço entre o mar e a montanha: no cais, no mercado, na própria baía de Todos os Santos e nas cidades das proximidades; Cachoeira, Maragogipe, Itaparica, Santo Amaro.

O espaço físico rústico do cais é descrito de forma a ressaltar os contrastes com o centro da cidade, revelando assim ambientes conflituosos, próprio à reflexão sobre a condição social em que vivem as personagens. A narrativa ultrapassa, dessa forma, as fronteiras físicas do cais, alcança um cais universal, em cujos limites os prazeres e as dores humanas são revelados e questionados. O narrador cria, por assim dizer, uma marca entre o mítico e o trágico a entre vida e a morte, onde a decisão do destino do homem pertence às forças ocultas da natureza, provenientes do território sagrado de lemanjá.

Jorge Amado era para Antônio Cândido (1972) um escritor revelador, e por estar particularmente vinculado à cultura popular, alia-se também à poesia do povo. Face à obra *Mar morto* observa-se a criação de uma imagem poética na representação do elemento “mar”. A intenção dessa expressividade estaria associada a uma “operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é

revolucionária por natureza; exercício espiritual é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro.” (PAZ, 1982, p.15).

Nesse sentido, na prosa-poética jorgeamadiana, a língua transcende a função essencial de ser o meio de comunicação para se transformar em objeto a servir de matéria-prima à arte literária, conscientizando o leitor do processo na criação de um novo mundo onde reina o imaginário coletivo. Se a função da poesia é construir um espaço que ultrapasse o racional e o consciente, *Mar morto* vale-se dessa intencionalidade ao se apropriar das várias representações literárias do mar.

As forças imaginárias, sob o ponto de vista teórico de Bachelard, desenvolvem-se sob duas linhas: “uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material” (BACHELARD, 1997, p. 01). As duas coexistem, se completam, pois toda análise, por mais formal que seja, adentra no cerne do objeto. Em compensação, as obras poéticas que contemplam a infinitude do ser não podem deixar de observar a beleza da forma. Na obra romanesca amadiana, a intencionalidade poética leva o leitor a interpretar o elemento mar tanto nas forças da imaginação formal quanto na material. O fragmento a seguir as exemplifica:

O mar é belo assim de noite, azul, azul sem fim, espelho das estrelas, cheio de lanternas de saveiros, cheio das lanternas das brasas dos cachimbos, cheio de ruídos de amor (...) do mar vem a música, vem o amor e vem a morte. (AMADO, 1994, p. 25,19)

As associações das imagens: mar e noite, mar e amor, não apresentam alto grau de complexidade, contudo, o contrapondo delas reside justamente na linguagem simples utilizada pelo narrador, o que constitui a poética de Jorge Amado.

De início, percebe-se na prosa romanesca a figura do mar agregada a vários segredos e mistérios do território sagrado de Iemanjá, a dona do mar:

... Agora eu quero contar as histórias da beira do cais da Bahia. Os velhos marinheiros que remendam velas, os mestres de saveiros, os pretos tatuados, os malandros, sabem essas histórias e essas canções. Eu as ouvi nas noites de lua no cais do mercado, nas feiras, nos pequenos portos do

Recôncavo, junto aos enormes navios suecos nas pontes de Ilhéus. O povo de Iemanjá tem muito que contar.

Vinde ouvir essas histórias e essas canções. Vinde ouvir a história de Guma e de Lívia, que é a história da vida e do amor no mar. E se ela não vos parecer bela a culpa não é dos homens rudes que a narram. É que a ouvistes da boca de um homem da terra, e dificilmente um homem da terra entende o coração dos marinheiros. Mesmo quando esse homem ama essas histórias e essas canções e vai às festas de D. Janaína, mesmo assim ele não conhece todos os segredos do mar. Pois o mar é mistério que nem os velhos marinheiros entendem. (idem, p.11)

Deste espaço mágico onde se passará a narrativa, o leitor é informado pela voz do narrador, enigmaticamente, que não é onisciente, pois não tem as vivências do mar, das histórias de amor e mistérios compreendidas melhor pelas pessoas que vivem no cais e que conhecem o universo fabuloso e mítico de D. Janaina e seus encantos repletos de simbologia do imaginário popular.

O mar retratado em *Mar morto* é volúvel. Ora é calmo, sereno, um verdadeiro convite para o amor, “Vem amar nas águas, que a lua brilha” (idem, p. 17), outras vezes é revoltado, violento e colérico, “as ondas bateram nas pedras do cais” (idem, p.14). “O mar é instável. Como ele é a vida dos homens dos saveiros” (idem, p.19) logo, navegar é desafiar os poderes da natureza, e o homem não pode domá-los. Contudo, acredita nesse domínio, aventura-se encantado por seus mistérios.

O narrador prevê que o melhor destino dos marinheiros é “morrer no mar” (AMADO, 1994, p. 20), pois, “os homens da beira do cais só têm uma estrada na sua vida: a estrada do mar. Por ela entram que seu destino é esse. O mar é o dono de todos eles” (idem, p. 19). É trágico o fim, mas ao mesmo tempo feliz, pois Iemanjá os leva “para outras terras muito lindas”, as “terras do sem fim” (idem, p. 27). A morte é a oponente mais terrível do ser humano, porém vem ser o meio de abrir as portas rumo à felicidade eterna. Logo, não é um fim, mas um glorioso início. Daí surge o realismo, no senso dos “limites e das possibilidades” da ação humana convergindo para a sabedoria empírica da cultura popular, uma vez que, segundo BOSI (1992), “ao homem e à mulher pobre cabe, sempre, a tarefa de enfrentar a resistência mais pesada da Natureza e das coisas”, sem, contudo, esquecer-se da ligação tácita com uma força superior, a providência divina, “relação que, no sincretismo religioso, se desdobra em várias entidades anímicas, dotadas de energia e intencionalidade”. Assim, emerge a crença de que na “esfera econômica básica”,

mas não apenas nela, se encontra um universo mágico composto por sistemas simbólicos do animismo brasileiro. (BOSSI, 1992, p. 325)

No campo semântico, as representações marítimas surgem mediante várias imagens, por vezes abstratas e outras mais próximas da realidade. O mar, a água é lemanjá. Força sagrada a influenciar as personagens, no sentido de atuar junto ao enfrentamento das dificuldades da vida, para ao final oferecer o descanso eterno nas terras de Aiocá, “terras misteriosas que se escondem na linha azul que separa das outras terras” (AMADO,1994, p. 67). São essas expressões que recebem uma simbologia mais abstrata, subjetiva, incorporando a poética aos dramas das personagens. Por isso, que à água também é atribuída característica feminina, materna e fértil.

As “forças da natureza”, nos termos da religião afro-brasileira animista, candomblé⁹, são representadas pelos Orixás - o nome dado às divindades africanas portadores de sentimentos, virtudes e defeitos, em semelhança aos seres humanos. lemanjá, sereia, rainha do mar, dona dos oceanos e saveiros, deusa das águas, mãe-d’água, Janaína, Princesa do Aiocá, Inaê, Dona Maria, todas são denominações que recebem o orixá feminino dos mares, dona da fertilidade feminina e das emoções humanas, um mito da criação do mundo. A grande mãe mítica. Seu nome deriva do dialeto iorubá *Yèyé omo ejá*, que significa "Mãe cujos filhos são peixes". A única mulher que pode ao mesmo tempo ser mãe e mulher. Segundo relata a narrativa, o mito:

... lemanjá teve de Aganju, deus da terra firme, um filho, Orungã, que foi feito deus dos ares, de tudo que fica entre a terra e o céu. Orungã rodou por estas terras, viveu por esses ares, mas o seu pensamento não saía da imagem da mãe, aquela bela rainha das águas. Ela era mais bonita que todas e os desejos dele eram todos para ela. E um dia, não resistiu e a violentou. lemanjá fugiu e na fuga seus seios romperam, e assim, surgiram as águas, e também essa Bahia de Todos os Santos. E do seu ventre, fecundado pelo filho, nasceram os orixás mais temidos, aqueles que mandam nos raios, nas tempestades e trovões.

Assim, lemanjá é mãe e esposa. Ela ama os homens do mar como mãe enquanto eles vivem e sofrem. Mas no dia em que morrem é como se eles fossem seu filho Orungã, cheio de desejos, querendo seu corpo. (idem, p.71)

⁹ A palavra candomblé origina-se da língua banto “kandómbilé”, “kandombélé”, significa ação de rezar, pedir intercessão dos deuses. Na atualidade designa os grupos sócio-religiosos dirigidos por uma classe sacerdotal, liderados por uma autoridade, a mãe-de-santo ou o pai-de-santo.

A presença de Iemanjá na mitologia africana é antiga, a senhora do mar, o próprio mar divinizado. Representa a beleza, a família, a maternidade e o amor em todas as suas formas. Uma mulher ligada ao mar. Nesse contexto, o mito africano tem relação com a deusa grega Afrodite e com a egípcia Vênus, bem como com a indígena Iara. Todas são belas, sedutoras, adoradas, e, ainda, representantes do amor materno.

Segundo Brandão (1996), Afrodite, Ἀφροδίτη, em grego, nascida das espumas do mar, é uma deusa grega filha de Zeus e Dione, divindade representante do amor, da beleza, da sexualidade e da fecundidade. Em função do seu desejo ardente possuiu vários amantes.

Como figuras maternais, essas deusas são protetoras e aparecerão como santas para cuidar de seus filhos. Como figuras sedutoras são belas, irresistíveis. Seres mitológicos que conhecem e participam dos mistérios da vida, dos ritos sagrados de morte e renascimento. Iemanjá, além dessas características, no entanto, se diferenciara, pois sempre portará dois acessórios simbolicamente importantes: o espelho e o pente.

O espelho é símbolo da vaidade e da beleza e também instrumento que revela a verdade, “o conteúdo do coração e da consciência”. Separa o virtual do real, e nos assombra mostrando mundos paralelos, infinitos, mágicos. Uma fronteira entre dois mundos. O pente e os cabelos estão associados à sexualidade, “possuem o dom de conservar as relações íntimas” da mulher se aproxima ao desejo de entrega. (CHEVALIER; GHEEBRAT, 2005, p.153; 393).

O mito Iemanjá aportou no Brasil trazido pelos escravos, configurado como uma mulher de longos cabelos, corpo esbelto, ancas largas. A representação brasileira muito se afasta da africana, descrita por Reginaldo Prandi (2001), a deusa tem as mamas extremamente volumosas e deformadas, atestando a sua essência de grande mãe, a que deu a vida a muitos filhos. Orungã, um de seus filhos, nutria pela mãe amor incestuoso, por isso a raptou e a violou, uma releitura edípica¹⁰. Da relação incestuosa foi gerado um novo tempo, uma nova realidade que se traduz na criação das águas, elemento vital para os homens e sua sobrevivência, força necessária para a construção do mundo e da existência humana, na visão afrodescendente.

¹⁰ Do mito Édipo Rei em que o conflito principal é o envolvimento amoroso do filho com sua mãe, sem que soubessem da relação entre eles. Tal qual como aconteceu com Iemanjá e Orungã.

Jorge Amado, a partir de um mito corrente entre o Povo-de-Santo baiano, cria uma narrativa moderna. A redescoberta dos mitos arcaicos pelo homem moderno revelaria um novo ser, é o que ressalta Mircea Eliade (1991, p. 35), “mais autêntico e mais completo; pois, através do estudo das tradições religiosas, o homem moderno não reencontraria apenas um comportamento arcaico; tomaria, além disso, consciência da riqueza espiritual que implica tal comportamento”, que o libertaria do relativismo histórico, existencialista. Assinala, ainda, que para compreender o homem moderno e o elemento mítico é preciso entender a situação histórica e social da época em que estão inseridos, pois só assim se descobre o seu lugar no universo. Nesse sentido o narrador insere o leitor num mundo mitológico, criando uma nova linguagem aparentemente mítica, porque o novo mito proposto é contado por um homem da terra que não entende “o coração dos marinheiros” (AMADO, 1994, p.11).

Dessa forma, o mar passa a simbolizar as ações da vida. Por seu turno, na psicanálise representa o mundo interior, o subconsciente, “o lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos”. Assim é, ao mesmo tempo, “imagem de vida e a imagem da morte.” Por sua imensidão, denota a indeterminação original, princípio da vida (CHEVALIER; GHEEBRAT, 2005, p. 592; 650).

As águas representam, então, o infinito, o eterno recomeço, “são os fundamentos do mundo inteiro, elas são a essência da vegetação, o elixir da imortalidade, elas asseguram a longa vida, força criadora e são o princípio de toda cura”, pois passam a simbolizar a “substância primordial de que nascem todas as formas e para a qual voltam, por regressão ou por cataclismo”. No romance se percebe essa contradição, a começar pelo título, senão, a palavra Mar (vida, começo) e Morto (término, fim), desta forma, a vida e a morte se conjugam. (MIRCEA, 1998, p.152-153).

Na narrativa, o cenário, a natureza e o ambiente, em um estudo de topoanálise, são compreendidos por um sentimento dual, ora topofilia, as personagens se sentem atraídas pelo mar; ora topofobia, dominadas pelo sentimento de medo. Como no exemplo abaixo, das bodas de Guma e Lúvia, quando Maria Clara canta para o casal a vida, a sina dos marinheiros:

Depois Maria Clara cantou. A sua voz penetrou pela noite, como a voz do mar. Harmoniosa e profunda. Cantava:

*“A noite que ele não veio,
foi de tristeza pra mim...”*

Sua voz era doce. Vinha do mais profundo do mar, tinha como seu corpo um cheiro de beira de cais, de peixe salgado. Agora a sala a ouvia atenta. A canção que ela cantava era bem deles, era do mar.

*“Ele ficou nas ondas
ele se foi a afogar.”*

Velha *moda* do mar. Por que só falam em morte, em tristeza essas canções? No entanto o mar é belo, a água azul e a lua amarela. Mas as cantigas, as modas do mar, são assim tristes, dão vontade de chorar, matam a alegria de todos. (AMADO, 1994, p.129)

Nesse episódio pode-se notar como os marinheiros amavam o espaço marítimo do cais, “é belo, a água azul e a lua amarela” é, ainda, de lá que provém o sustento, por isso, a topospatia. Entretanto, adquire um caráter místico e triste por matar “a alegria de todos”, aparece de forma genuína o sentimento de topofilia, estabelecida entre as personagens e o cais. Por outro lado, opondo aos espaços de dominação do cais, possui o sentido de libertação, “é doce morrer no mar”, pois só assim os marinheiros seguiam “com lemanjá para outras terras muito lindas”, as terras infinitas de Aiocá (idem, p. 270).

Nesse viés, os sentidos visuais carregam sempre uma conotação positiva enquanto espaço de libertação. “O mar é belo, é azul”. A carga simbólica do mar azul, segundo Borges Filho, pode ser traduzida como o infinito as alturas iluminadas, a materialidade, o divino, a ideia de felicidade. A cor azul, pelo *Dicionário dos Símbolos*, é

a mais profunda das cores: nele o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito.[...] É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário.[...] O pensamento consciente, nesse momento, vai pouco a pouco cedendo lugar ao inconsciente,...sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira, que é sobre sobre-humana. (CHEVALIER; GHEEBRAT, 2005, p. 107-109).

Para os egípcios, o azul era considerado como a cor da verdade, da sacralidade. Segundo eles, a verdade, a morte e os deuses estavam sempre juntos. Em virtude disso, em suas câmaras funerárias prevaleciam as cores azul e amarela, para assegurar a sobrevivência da alma. Já para os budistas, o azul evoca a morada

da imortalidade. Por certo, a imagem marítima simboliza a eternidade e a imortalidade.

Por sua vez, a cor amarela, na cena acima, é representada pela lua, que sempre ilumina o mar, para Chevalier e Gheerbrant simboliza a eternidade em analogia ao ouro, que é o metal eterno. Por isso, a morte para os saveiros é uma espécie de recompensa, o que mostra como os personagens da beira do cais se relacionavam com o espaço da ação. Essa relação é marcada por uma transcendência: do materialismo ao metafísico. Lugar de transição e renascimento, um verdadeiro rito de passagem capaz de transformar a vida miserável e trágica em prazerosa e alegre.

Enfim, a água e o mar guardam imagens poéticas e antitéticas (vida x morte; amor x ódio) que revelam a saga do povo da beira do cais, mas é também o renascimento. Essa imagem “faz do amor à melodia de um poema: realidade e fantasia entremeiam-se – diapasão da poesia – homens e deuses se misturam [...] a presença do mar, para os amantes, é a presença do destino, a uni-los e separá-los, ao capricho das ondas.” (TÁTI, 1972, p.130).

2.3. Rua: liberdade subjugada

A função básica do espaço é situar geograficamente as personagens. Destaca-se, entre outras, aquela que se pode chamar de função referencial ou efeito realidade. Como diria Barthes, citado por Borges Filho, é a que promove a ilusão “de que o enredo é real, reforça-se assim a verossimilhança” (BORGES FILHO, 2010, p. 9). Esse recurso é muito explorado pelo narrador de *Capitães da areia* e *Mar morto porque* se preocupa em contextualizar a trama em espaços reais.

Já que Jorge Amado empenhou-se em definir e representar o espírito do povo, suas narrativas marcam o pensar popular e transmitem uma realidade rica nos detalhes da vida cotidiana, pautam-se nas injustiças sociais enlaçando a divisão de classes e a dureza do meio. Como resultado, enfatiza o espaço da rua por onde circulam as personagens, os mistérios e as belezas da cidade baiana. Pois as grandes cidades, com o fluxo constante e incessante de pessoas vindas de diversos lugares, representam um imbricamento de interesses e ações em áreas diferentes

transformando a esfera pública num campo rico para as análises de manifestações culturais. Em virtude disso, essas narrativas romanescas descrevem, com riqueza de detalhes, as ruas de Salvador:

Diante deles estavam os saveiros ancorados. Do mercado saíam mulheres e homens.

...

Fora demasiada audácia atacar aquela casa da Rua Rui Barbosa. Perto dali, na Praça do Palácio, andavam muitos guardas. Investigadores, soldados. (AMADO, 1983, p. 74, 214)

Capitães da areia apresenta espaços bem explorados: primeiro, o trapiche, lugar de repouso para os meninos abandonados. Situado no cais, parte baixa da Bahia, simbolizava a casa como canto sagrado no mundo, “o mundo interior”, Bachelard (2000). O outro, revela o mundo exterior, o espaço de trânsito, ocupado pelo grupo de crianças entre um repouso e outro, a rua, a representação do domínio público, e, também, as paisagens naturais baianas. É que se analisa nesse item.

Bachelard, em seu turno, afirma que: o exterior somente é entendido quando transformado em interior. Tudo é valor humano; o espaço não pode ser unicamente exterior, pois é vivido, imaginado, recordado interiormente. “O exterior não será uma intimidade antiga perdida na sombra da memória?” (BACHELARD, 2000, p. 505). O trapiche, caracterizado pela união, pela justiça social, onde as diversidades são respeitadas, enfim, como diria o filósofo, centro de proteção. Lugar ideal de justiça que o bando de delinquentes sonha em conquistar na sociedade, “igualdade, fraternidade e liberdade”, há formação de uma espécie de irmandade alegre, contudo sofrida. Por isso, o chefe, Pedro Bala, luta, se engaja em movimentos sociais. Esse era o seu destino, já que

A voz o chama. Uma voz que o alegra, que faz bater seu coração. Ajudar a mudar o destino de todos os pobres. Uma voz que atravessa a cidade, que parece vir dos atabaques que ressoam nas macumbas da religião ilegal dos negros. Uma voz que vem com o ruído dos bondes, onde vão os condutores e motorneiros grevistas. Uma voz que vem do cais, do peito dos estivadores, de João de Adão, de seu pai morrendo num comício, dos marinheiros dos navios, dos saveiristas e dos canoieiros. Uma voz que vem do grupo que joga a luta da capoeira, que vem dos golpes que o Querido-

de-Deus aplica. Uma voz que vem mesmo do padre José Pedro, padre pobre de olhos espantados diante do destino terrível dos Capitães da Areia. Uma voz que vem das filhas-de-santo do candomblé de Don'Aninha, na noite que a polícia levou Ogum. Voz que vem do trapiche dos Capitães da Areia. Que vem do reformatório e do orfanato. Que vem do ódio do Sem-Pernas se atirando do elevador para não se entregar. Que vem no trem da Leste Brasileira, através do sertão, do grupo de Lampião pedindo justiça para os sertanejos. Que vem de Alberto, o estudante pedindo escolas e liberdade para a cultura. Que vem dos quadros de Professor, onde meninos esfarrapados lutam naquela exposição da rua Chile. Que vem de Boa-Vida e dos malandros da cidade, do bojo dos seus violões, dos sambas tristes que eles cantam. Uma voz que vem de todos os pobres, do peito de todos os pobres. Uma voz que diz uma palavra bonita de solidariedade, de amizade: 'companheiros'. Uma voz que convida para a festa da luta. (AMADO, 1983, p.228)

Nesse trecho, o narrador, como ser fictício, cria e gerencia o mundo da personagem, faz com que o leitor conheça seus pensamentos, esse fluxo de consciência é a impressão sensorial e concreta. A mente é ativa, trabalha em direção às ideias e pensamentos abstratos, consoante os estudos de Carvalho (1981, p. 58), reforçada pela repetição intencional, anáfora, do termo: “uma voz que chama”, dá ênfase ao sentimento de paixão da personagem em subverter a ordem social marcada pela luta da classe proletária excluída e submissa. Intensificando, assim, os dramas das coletividades discriminadas. O desejo é revolucionário.

Referindo à esfera pública, remete-se ao conceito grego da *polis*, cidade-estado, que era formada por uma parte mais alta, a *acrópole*, dedicada aos deuses; e a *ágora*, parte mais pública, onde se localizava o mercado e as assembleias do povo, lugar propício às reuniões. Espaço público por excelência, de cultura e de política, próprias da vida social dos gregos. É ali que o cidadão grego convive com o outro, onde ocorrem as discussões e os tribunais populares, portanto, o terreno fértil à cidadania. Por isso, considerada símbolo da democracia direta, já que todos os cidadãos tinham igual voz e direito a voto. Confrontando-se ao espaço privado, o público seria então o lugar de contato da diversidade existente entre os homens. Lugar de convivência, uma vez que a *polis* era constituída por cidadãos livres e iguais. O *locus* popular deveria ser então o lugar de respeito à pluralidade, aos homens com liberdade, à multiplicidade de pensamentos e ações, à unidade de condições diversas e co-presença física, marcado pela satisfação das necessidades de trabalho e de trocas mercantis.

O romance revela a importância dessa representação: o narrador passeia com o leitor pelas ruas de Salvador abordando a diversidade e a desigualdade social e cultural. Evidencia o espaço público, demonstra que o povo manterá suas tradições e resistirá às mudanças impostas pela classe dominante. É o que se observa no episódio em que João Grande vagueia pensativo pela cidade: “Na sua frente estava a cidade misteriosa, e ele partiu para conquistá-la. A cidade da Bahia, negra e religiosa, é quase tão misteriosa como o verde mar. (AMADO, 1983, p. 28). Entretanto, o espaço público ainda é para as personagens romanescas proscritos proibidos.

No livro *A casa & a rua*, DaMatta (1997) constata que o espaço geográfico urbano brasileiro, assim como a *polis* grega, se “confunde com a própria ordem social”, visto que alguns vocábulos de topografia se relacionam ao universo social brasileiro. Por exemplo, os termos: “em cima” e “embaixo” em alguns casos não se referem apenas às localizações geográficas, mas às diferentes segmentações sociais. Tal como o caso da cidade de Salvador (cidade alta e cidade baixa).

No excerto abaixo, o narrador dá a conhecer que os habitantes da cidade alta, donos o poder, queriam que os capitães da areia fossem para o reformatório. Enquanto na rua docas, a cidade baixa, o desejo era outro. Tem-se, portanto, a associação de espaço e sentimento, revela-se ambiente de conflito do romance. De tal maneira que o sentido dos adjetivos “alto” e “baixo” passa a simbolizar a própria hierarquia social:

... lá em cima, na cidade alta, os homens ricos e as mulheres queriam que os Capitães da Areia fossem para as prisões, para o Reformatório, que era pior que as prisões. Lá embaixo, nas docas, João de Adão queria acabar com os ricos, fazer tudo igual, dar escola aos meninos. (idem, p.99).

Nesse fragmento, os termos, “cidades e casas”, possuem o efeito metonímico, acentuam a diferença social. O narrador aproveita-se da noção de espaço para descrever o desprezo social sofrido pelos membros do bando. Assim, as configurações espaciais adquirem a função de preparar o leitor para a surpresa e

o embate, prolepse espacial. Isso contribui para que o enredo romanesco espelhe as relações estabelecidas na sociedade

Segundo DaMatta, ainda no que refere a demarcação urbana brasileira, acrescenta que ela é concebida socialmente, quer dizer, “se faz sempre no sentido de uma gradação ou hierarquia entre centro e periferia. Dentro e fora”, alto e baixo. Por conseguinte, as diferenças sociais implicam em diferenças espaciais. (MATTA, 1997, p. 32).

Por isso, a rua, as praças e os adros, enfim, os espaços abertos e públicos recebem atenção especial de Jorge Amado, pois conotam a liberdade, e “servem de foco para a relação estrutural entre o indivíduo (o líder, o santo, o messias, o chefe da igreja ou do governo) e o ‘povo’, a ‘massa’, a coletividade que lhe é oposta e o completa.” (MATTA, 1997, p. 33)

Com esse propósito, o narrador instala as crianças em locais públicos a fim de fundamentar o caráter dinâmico e desconcertante de um enredo repleto de peripécias, sem, contudo, deixar de analisar os sentimentos humanos e sociais que se avultam nesse macroespaço. É o que se observa abaixo:

Vestia-se de farrapos, pois só providenciava arranjar uma roupa quando seu traje caía aos pedaços. Gostava era de andar ao léu nas ruas da cidade, entrando nos jardins para fumar um cigarro sentado num banco, entrando nas igrejas para espiar a beleza do ouro velho, flanando pelas ruas calçadas de grandes pedras negras. (AMADO, 1983, p. 64).

Nesta descrição, a personagem Boa-Vida se deslumbra com a cidade, contemplando-a. Primeiro vagueia pelas ruas, lugares de passagem, depois pelas igrejas, espaços simbólicos de poder tanto econômico quanto político, em seguida volta às ruas, deixando evidente que é por meio da visão reflexiva que será observada a topografia romanesca. No dizer de Borges Filho, a espacialização reflexiva é percebida pela fala ou pelo pensamento da personagem que produz no texto uma pausa com a intenção de mostrar o *locus*.

Nessa ambientação, segundo Osman Lins, citado por Antonio Dimas, as coisas são percebidas sem engano através da personagem, sendo facilmente reconhecida “pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e

ocupando, por vezes, vários parágrafos” constituindo unidades temáticas perfeitamente identificáveis. (DIMAS, 1994)

No episódio em que Pedro Bala está preso no reformatório, outro exemplo de espacialização reflexiva, já que tem como única companhia as lembranças das paisagens baianas, a personagem lança mão do devaneio como forma de liberdade. Há um embate de adollescere, donde emerge uma eclosão de sentimentos, deixando entrever o espaço psicológico:

Pedro Bala sentia o corpo todo doer das pancadas do dia anterior. Mas ia satisfeito, porque nada tinha dito, porque não revelara o lugar onde os Capitães da Areia viviam. Lembram-se da canção que os presos cantavam na madrugada que nascia. Dizia que a liberdade é o bem maior do mundo. Que nas ruas havia sol e luz e nas células havia uma eterna escuridão porque ali a liberdade era desconhecida. Liberdade. João de Adão, que estava nas ruas, sob o sol, falava nela também. Dizia que não era só por salários que fizera aquelas greves nas docas e fazia outras. Era pela liberdade que os doqueiros tinham pouca. Pela liberdade o pai de Pedro morrera. Pela liberdade – pensava Pedro – dos seus amigos, ele apanhara uma surra na polícia. Agora seu corpo estava mole e dolorido, seus ouvidos cheios da moda que os presos cantavam. Lá fora, dizia a velha canção, é o sol, a liberdade e a vida. Pela janela Pedro Bala vê o sol. A estrada passa adiante do grande portão do reformatório. Aqui dentro é como se fosse uma eterna escuridão. Lá fora é a liberdade e a vida. ‘E a vingança’, pensa Pedro Bala.[...] Lá fora é a liberdade e o sol. A cadeia, os presos na cadeia, a surra ensinaram a Pedro Bala que a liberdade é o bem maior do mundo. Agora sabe que não foi apenas para que sua história fosse contada no cais, no Mercado, na Porta do Mar, que seu pai morrera pela liberdade. A liberdade é como o sol. É o bem maior do mundo. (idem, p. 172,173)

Pedro Bala se encontra preso num “pequeno quarto, por baixo da escada”, desprovido de qualquer tipo de iluminação, onde não “podia estar de pé... nem tão pouco estar deitado ao comprido” (AMADO, 1983, p. 173), arejado apenas pelas frestas da escada. Dessa maneira, desprovido de espaço e luz, num ambiente hostil, a personagem reflete sobre a condição de ser livre.

O céu, o sol, então, passam a ser contemplados como símbolo de liberdade, “amava o sol, a rua, a liberdade” (AMADO, 1983, p.186). As imagens emancipadoras são concretizadas pela rua e transfiguradas em sol. Nesse momento o espaço público se transcende, “é como o sol. É o bem maior do mundo” (AMADO, 1983, p.186). A utilização da simbologia permite ao leitor interpretar a cena. No momento em que a personagem vê o astro-criador, toma consciência do seu valor

no mundo, da possibilidade de triunfar na vida. O elemento “sol” converte-se no condutor psíquico. Nesse sentido, ele é a própria encarnação do êxito e do poder de transformação. Também é a manifestação da divindade, de onde emana a força, guiando “as almas pelas regiões infernais”, trazendo-as de volta à luz (CHEVALIER; GHEEBRAT, 2005, p. 837,838). Para Paul Diel, citado por Chevalier e Gheerbrant, é “o intelecto e o superconsciente; [...] É assim que o sol e a sua irradiação, antigos símbolos de fecundação, tornam-se símbolos de iluminação”. (CHEVALIER; GHEEBRAT, 2005, p. 840).

Bachelard (2001, p.166), marca que a função aérea perfila o sentido de significar imensidão ao espírito, a própria ausência de resistência. Assim, é nessa fusão de impressões de calor que o coração de Pedro Bala experimenta o ardor do desejo de reagir contra a opressão colonizadora.

A escada também é contemplada como símbolo da tomada de consciência. Elemento de ligação, passagem de um nível a outro, estabelece relações de ascensão e valorização, ligando-se à verticalidade. Indica, como observou Bachelard (2000), uma ascensão gradual, já que todo progresso é concebido como uma subida, que vai de baixo para cima, o suporte imaginário da ascensão espiritual. No episódio acima descrito, a personagem se encontra fechada no vão da escada, que levava ao patamar superior onde encontravam os policiais. É nesta atmosfera de dominação e de subversão que se desenvolve a narrativa conduzindo à sua conscientização, como “um aumento de luz, um reforço da coerência psíquica”. (BACHELARD,1998, p.5)

Outro dado interessante sobre o ponto de vista espacial dessa cena é a posição geográfica em que se encontra Pedro Bala, aprisionado na “cafua”. Em termos de coordenada espacial vertical tem-se: baixo X alto, em relação aos policiais. Já em coordenada de interioridade, traça-se um eixo interior X exterior: a personagem está dentro da cafua e os policiais fora. Logo, Pedro Bala situava-se no baixo e no interior em relação ao grupo de policiais que se encontra no alto e no exterior. Nesse ponto, a personagem divaga sobre a liberdade, numa clara intenção de deixar aquele *locus*, e partir em busca do seu sonho de liberdade, de conquista por uma sociedade onde reinasse a justiça e a igualdade.

Essa antítese espacial confirma o papel temático da narrativa, conota a luta contra o preconceito de uma elite dominante, colonizado X colonizador. Então, o espaço acaba por se temporalizar, tornando-se revelação do ser e do tempo. É a

partir desse momento de reflexão que o chefe dos capitães da areia se transforma em herói da narrativa “um rebelde que não admite os mecanismos repressores da sociedade”. Encontra, enfim, seu lugar no mundo, junto à sua classe luta conscientemente para conquistar o reconhecimento dos oprimidos. Desse confronto, entre o antes e o depois, nasce a consciência da liberdade. Por isso deseja a rua, o espaço aberto, livre, iluminado, o seu lugar. (MACHADO, 2006, p.74).

A narrativa amadiana descortina o código da rua, que segundo DaMatta (1997, p. 48) é o “está ligado ao legalismo jurídico, ao mercado, à história linear e ao progresso individualista”, a terra pertence ao povo é onde existe fluidez e movimento, apesar de ainda permanecer sob o domínio do colonizador. A rua é um lugar público, mas privado de liberdade. Contudo, agora, redescoberta como espaço livre, de construção da cidadania. Lugar de ler a verdadeira a sociedade brasileira, com seus embates e sistemas de rituais, por isso os capitães da areia “eram na verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas.” (AMADO, 1983, p. 27). Por fim, percebe-se, na rua, a possibilidade de uma verdadeira sobreposição natural dos espaços (físico, social e textual), aliás, uma análise espacial acaba sempre conduzindo em direção a outra, quer seja social ou textual.

III. PERSONAGENS DE JORGE AMADO: METÁFORAS DO HIBRIDISMO

O que põe o mundo em movimento é a interação das diferenças, suas atrações e repulsões; a vida é pluralidade, morte é uniformidade.

Octavio Paz

As personagens de *Capitães da areia* e *Mar morto* estabelecem o debate sobre a opressão, a repressão social e a luta de classes: batalham os valores humanos frente à sociedade fundamentada no coronelismo. São brancos, negros, mulatos, um bonde que “passa cheio de pernas: pernas brancas pretas amarelas”, como se vê no poema de Carlos Drummond de Andrade, estrangeiros abrigados e brasileiros com diversos comportamentos e com vários conceitos religiosos, culturais e políticos. Entretanto, e apesar disso, se esbarram em questões como: racismo, intolerância religiosa e preconceito em suas mais diferenciadas manifestações. É o mapeamento emocional do povo brasileiro. O próprio Jorge Amado declarou em certa ocasião, que “as pessoas se encontram muito facilmente nos meus livros. [...] porque nenhum dos personagens foram inventados por mim é gente que eu conheci.” Ainda, o editor da Companhia das Letras, Thyago Nogueira, confirma, em reportagem ao anunciar a reedição da obra do autor, que o povo era a sua matéria prima, pois,

tinha ouvido grande para o que acontecia nas ruas e fazia uma transposição interessante do ponto de vista literário. Sua escrita é oral, engraçada, irônica e incorpora uma série de registros. Para editar seus livros, precisei ir milhões de vezes ao dicionário. Muitas vezes, ele usava palavras que tinha ouvido apenas na rua. (BERTOL, 2012)

Antônio Candido, por sua vez, afirma que “a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo [...] deve lembrar um ser vivo”, ela não é pessoa viva, mas nasce dela (CANDIDO, 2002, p.64). Jorge Amado soube transmitir esse realismo, suas personagens, na grande maioria, são inconformadas quer com as iniquidades sociais, quer com as crises morais. O

misticismo é uma condição para se liberarem do nepotismo, pois, do contrario, a saída seria uma forma de liberdade oblíqua, o crime, o desespero e até mesmo a morte. O processo de dominação é controvertido, portanto, o que interessa aos dominados é a constante evolução conduzindo a liberdade da opressão. Daí emerge o deslocamento colonial definido por Bhabha, promovendo a angústia existencial.

Nesse embate, sob o signo da diferença cultural/histórica racial o discurso é paradoxal, ora rígido, ora flexível, desse modo, vão se construindo os estereótipos dos romances. Daí surge uma nova raça, símbolo da mistura, de força, da coragem, da sensualidade, da sabedoria, da beleza e do poder: “Agora o destino deles mudou. A voz do negro no mar canta o samba de Boa-Vida: ‘Companheiros, vamos pra luta!’”. (AMADO, 1983, p. 230). Enfim, representantes das “versões excessivamente amáveis da mestiçagem”, parte amável dos processos híbridos. (CANCLINI, 2013, p. XXVII)

Dessa maneira, Jorge Amado narra ações dos “seres concretos mergulhado no real, às vezes mesmo em simbiose com a água, a floresta, o vento”, explica Bastide (1972, p. 58), mas, por outro lado, possuindo profundidade psicológica que deve ser apreendida através do comportamento e de interação em seu meio, porque suas vozes são projetadas na obra como simulacros de vozes sociais, ideológicas e historicamente situadas, transmitidas pelo discurso com apreciação valorativa. Portanto, se vinculam ao processo de influências mútuas que acompanham a interação dos sujeitos mediante a linguagem. O *ethos*, considerado por Maingueneau (1997) como a compreensão da imagem do enunciador, numa noção fundamentalmente híbrida, porque sócio-discursiva, compreendida no contexto de uma situação, integrada a uma determinada conjuntura sócio-histórica.

No que se diz respeito às narrativas analisadas percebe-se que o discurso literário mantém diálogo constitutivo com a República Velha, o governo novo e a primeira fase do Modernismo - o neorealismo conduzindo as duas discussões: uma sobre a formação do povo brasileiro; outra sobre a finalidade da existência diante das transformações em curso no Brasil (DUARTE, 1996, p.39-42). Dentre essas duas, a discussão sobre a essência do ser humano e a consequente busca de condição de sobrevivência e felicidade, é a que mais se sobressai nesses romances.

Do ponto de vista da discussão-argumentativa, a construção das tramas narrativas acontece por meio de discussões entre as personagens que giram em

torno da finalidade da vida, mais precisamente sobre a liberdade, conduzida por meio de vozes delegadas pelo narrador. Sua voz também se mistura à deles, e polemiza-se.

Essa problemática sucinta define romanescamente um ideal libertário. Liberdade, palavra oriunda do latim, *libertas*, condição do homem livre, em épocas mais remotas, do indo-europeu, *leudheros*, relativo ao povo, pode ter sido usada para designar o membro do povo não escravizado, como oposição aos escravos. Aurélio Buarque (2010) define como: 1.[...] a faculdade de cada um se decidir ou agir segundo a própria determinação. 2.Estado ou condição de homem livre. 3.Confiança, intimidade (às vezes alusiva).

O conflito da descoberta do sentido da vida estende-se a várias personagens, contudo se averiguará em Dora e Pedro Bala, de *Capitães da areia*, em Livia e Guma, de *Mar morto*. São personagens que buscam se encontrar no mundo mediante a simbologia da liberdade; enquanto Padre José Pedro é uma das poucas personagens adultas na obra dos menores abandonados que busca se aliar ao bando de garotos injustiçados.

Os símbolos, para Jung (1964), são a expressão do inconsciente, representam situações psíquicas do indivíduo num dado momento. Via de regra, demonstram conceitos que não se podem definir com clareza ou compreender plenamente por apresentarem aspectos mais amplos. O psicanalista postula uma estrutura aos aspectos inconscientes dos indivíduos, correspondendo à parte sexual: a *anima*-feminino e *animus*-masculino. Essa estrutura funciona como ponto de convergência e pertence à alma do indivíduo. Sob esses aspectos se formulará análise mais profunda nessas personagens jorgeamadianas.

3.1. O caminho da mulher: o ethos feminino

O papel feminino na sociedade tem sido predominantemente determinado por sua condição biológica e cultural, a saber, de procriadora e de zeladora do lar, ao mesmo tempo em que o elemento masculino seria por força do poder, o mantenedor. Entretanto, no fim do século XIX e início do século XX foram registradas as primeiras manifestações feministas, acontecidas em “ondas”. A

primeira delas teve como preocupação principal a conquista do sufrágio; a segunda, nas décadas de 1960 e 1970, se dedicou aos movimentos de igualdade da mulher; e a terceira, na década de 1990 até os dias atuais, deu prosseguimento à segunda onda.

No Brasil, foi a partir de 1917, com a agitação grevista, que o movimento feminino se fortaleceu. O reconhecimento do sufrágio se deu em 1934, no governo do então presidente Getúlio Vargas. Contudo, o apogeu da luta feminina ocorreu, somente na década de 1960.

Nesse percurso da história brasileira, as mulheres lutavam pelo reconhecimento de suas ideias e de sua liberdade e, principalmente, da valorização humana. Imbuído dos acontecimentos históricos, a ficção de Jorge Amado deu voz e visibilidade às mulheres brasileiras como personagens violadoras dos códigos que lhes foram impostos pela sociedade. As personagens femininas do autor traçavam seu próprio destino, deixando, assim, de serem manipuladas pelo homem, ao contrário daquelas existentes, anteriormente, em nossa literatura.

Nesse momento histórico, inúmeras foram as obras literárias que se pautaram na perspectiva de respeito ao elemento feminino, até mesmo por causa das transformações econômicas vividas. A mulher brasileira ocupa o centro do cenário musical, porém existe uma tendência conservadora considerada natural para a época. *Mulheres de Atenas* (1976), de Francisco Buarque de Hollanda, é um desses exemplos. A mulher presente na canção é, antes de tudo, um objeto: “Mirem-se no exemplo/Daquelas mulheres de Atenas/ Vivem pros seus maridos/Orgulho e raça de Atenas. [...] E quando eles voltam, sedentos/ querem arrancar, violentos/ carícias plenas,obscenas”. Também, *Amélia* (1941), de Mario Lago e Ataulfo Alves, retratada como uma “mulher de verdade”, sem a menor vaidade. Essas canções se constroem de forma irônica num contexto masculino exaltando a mulher apenas como objeto de desejo. Elas se auto-afirmam negando o real valor de a mulher exercer o papel de sujeito de seu destino.

Um bom exemplo é *Gabriela cravo e canela* (1958), que pode ser considerada uma obra símbolo da libertação ideológica do autor, em que o veio lírico erótico torna-se acentuado. Marca de sua literatura, com nuances de uma mulher brasileira dona de um erotismo libertador. Uma personagem, segundo CUNHA (1994), desprovida de bem ou mal, por isso deixa de transgredir as normas sociais, uma vez que não tem consciência de qualquer espécie de censura. Segue os

instintos naturais por não perceber as infrações advindas da moral pequeno-burguesa. Num breve estudo freudiano, pode-se constatar sobre o discurso a respeito do subdesenvolvimento do superego feminino. “Gabriela apenas ouve e faz ouvir a voz da natureza que não ergue empecilhos para o prazer” simboliza o feminino fundido à natureza, por causa da falha na formação de seu superego. Em psicanálise, “o superego exige do ego a perfeição dos ideais e o obriga a renúncias que agitam o id”. Gabriela está desprovida dessas represálias. Acima, pois, da sociedade patriarcal/coronelista. (CUNHA, 1994, p.96-98)

Já em *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), trabalha-se o Realismo Mágico, tratado no item 1.1, com base, também, no erotismo. MARTINS (1972) chama atenção para essa nova forma de observação do realismo por meio da imaginação, como sendo um vislumbre de forças. D. Flor vive, simultaneamente, duas realidades, uma de aparência, e outra imaginada, mas tão realista quanto a primeira. Vadinho, seu primeiro marido, jogador e alcoólatra, morre subitamente em pleno carnaval de rua. Florinda, D. Flor, se casa com Teodoro Madureira, respeitado solteirão. No entanto, o falecido, sempre presente em seus pensamentos, reaparece, e o real se funde com o mundo mágico, num final surpreendente. A protagonista decide conviver com os dois maridos: o primeiro, Vadinho, apresenta-se como Real Mágico, e o segundo é princípio da realidade. Assim, se instaura o triângulo amoroso com a ajuda do Realismo Mágico, o homem diurno, sério e trabalhador; e o homem noturno, o sedutor. Rompendo com a moralidade social burguesa, ao contrário de Gabriela, seu impulso libidinoso é mais contido. Dona Flor reproduz, então, uma divisão interior harmonizada; “uma só existência: Realismo Mágico, fantástico, maravilhoso.” (NASCIMENTO, 201, p.16)

A busca do metafísico, do Realismo Mágico, é uma das formas não só do romance moderno, mas também do jorgeamadiano. Tais momentos aparecem como uma resolução de intriga, no sentido simbólico e literário, reconhecendo a liberdade das personagens femininas. DaMatta (1997) no artigo: *Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis*, vai mais longe a propósito do assunto, comenta que a ambiguidade, o triângulo amoroso e o ponto de vista feminino se transformam em valores, de maneira diferente da literatura ocidental.

O capixaba Jorge de Lima também reconhece em seu texto poético o valor das personagens femininas, como o fez Jorge Amado, e cria à sua imagem e semelhança em *Essa Nega Fulô* (1929). O eu lírico do poema, em sua preocupação

de revelar a realidade, propõe a redescoberta e a revalorização da identidade brasileira, que se verifica na abordagem da alma de Nega Fulô. Demonstrada nos versos: “O Sinhô foi açoitar/...A negra tirou a saia/ e tirou o cabeção [...]dentro dêle pulou/ nuinha a negra Fulô”. A seu modo, gradativamente, ela se apodera daquilo que por direito adquirido lhe era devido. A representação da mulher não pode ser lida sem a opressão do colonizador, pois uma identidade está sempre impregnada por outra.

Jorge Lima, de igual maneira, registra, no poema, o percurso de vida das mulheres colonizadas. Percebem-se traços de ambivalência e acultramento nas suas ações. Nega Fulô, ao roubar os objetos da Sinhá, constrói o processo de identificação, o desejo pelo Outro, como fala Homi Bhabha, em outras palavras o “embranquecimento”, presente nos versos: “Cadê, Cadê teu Sinhô /que Nosso Senhor me mandou?/ Ah! Foi você que roubou”. Mulher subversiva, pois resgata no imaginário coletivo a liberdade feminina, vencendo os fatores da opressão, quer seja através da sedução ou não.

Essa mulher está presente em *Mar morto*, entretanto o amor transcende todos os limites, realidade e mito formam planos diferentes. O primeiro mostra a vida difícil dos saveiristas. O segundo revela a submissão ao destino representado por Iemanjá, a deusa do mar, dona da vida dos homens que entendem a morte como a vitória sobre o sofrimento. Os marinheiros, geralmente, morrem no mar e por isso ganharão, como recompensa, as terras de Aiacolá. Às viúvas restam duas opções: o trabalho nas fábricas ou a prostituição. O que é revelado na reflexão que Guma faz sobre as mulheres do cais:

Talvez que nesse dia os marítimos possam casar, dar vida melhor para as mulheres e garantir que não morrerão de fome após a morte deles, nem tão pouco precisarão de se prostituir. Quando chegará o dia? - Guma interroga a Lua e as estrelas. [...] Outras mulheres do cais olhavam indiferentes os maridos que partiam.[...] Elas sabiam disso, era uma sina milenar, era um destino traçado. Ninguém se revoltava. Choravam os pais, arrancavam os cabelos quando os maridos ficavam, se atiravam com fúria ao trabalho ou à prostituição até que os filhos crescessem e se fossem também por sua vez. Elas eram do cais, traziam os corações já tatuados. (AMADO, 1994, p. 109, 134)

Lívia, pelo contrário, mudará esse destino, moça órfã, criada nos padrões da classe média pelos seus tios comerciantes, na cidade alta, representando, desse modo, o *ethos* feminino pequeno-burgês. Ao conhecer Guma na festa de Iemanjá, se enamora dele. Opondo-se à vontade dos tios foge com o amado e vai morar no porto. Mulher corajosa e guerreira, admirada no cais por sua beleza ímpar, magra, delicada, cabelos finos, por fim, a mais bela e desejada do lugar. Aguardava, diariamente, o retorno de Guma sempre aflita e angustiada, devido à incompreensão sobre o destino fatal dos homens do mar, uma vez que pertencia “a terra”. No cais, os discursos que a rodeavam eram impregnados com mitologia afro-brasileira. Assim, aos poucos, ela os compreende e os absorve como resultado, sua postura inicial, no desenvolvimento da narrativa, se desdobra em outra.

O narrador evidencia a luta ideológica do casal protagonista, através da diferença social de Lívia com o meio em que passa a viver, depois do casamento. Tem-se, portanto, a dicotomia: terra X mar, cidade alta X cidade baixa.

Apesar de o espaço marítimo ser destinado aos homens, mundo proibido para as mulheres, por seus perigos, ao final da narrativa, Lívia, luta por sua liberdade, por seu direito de escolha, deseja permanecer com seu amado transmutado em mar, rompe com o destino das viúvas do cais, e, sob o signo da *aninus*, se transforma na condutora do *Paquete voador*, veleiro de seu marido, assumindo, assim, o papel de procriadora, cuidadora do lar e, também, o de mantenedora.

Além disso, a obra reitera uma concepção idealizada da mulher, típica do romantismo, um bom exemplo é a castidade de Lívia quando ressaltada nos pensamentos de Guma:

Nem uma estrela no céu, essa noite não é para o amor. Tanto assim que não cantam no cais, só o vento assobia. No entanto eles querem se amar nessa noite que bem pode ser a última. Tudo é rápido e incerto na vida do mar. Até o amor tem pressa. As vagas banham os corpos e o saveiro. Pouco adiantaram em todo esse tempo. (...) Só Lívia infunde coragem, só o desejo de tê-la, de viver para ela consegue que ele continue. Nunca teve medo dum temporal. Hoje é a primeira vez. Medo de morrer sem a ter possuído. (AMADO, 1994, p. 119)

A estrutura dramática da cena, a forma de deixar subentendida a conjunção carnal, a linguagem metafórica, levam à nítida aproximação da abordagem romântica do amor, próximo à tragédia.

Nesse sentido, Roger Bastide (1972) acrescenta que a história amor de Lívia e Guma compara-se às velhas lendas da Bretanha, assim como Tristão e Isolda. Ele morre no mar, cumprindo seu destino, e ela prossegue em sua luta. A transcendência do amor de Lívia por Guma, outra característica romântica, comprova-se pela profunda identificação dos amantes, representada pelo fato dela assumir o papel do amado após sua morte. Esta atitude leva também à mitificação da heroína, que passa a ser retratada como uma espécie de lemanjá. Trata-se de uma adaptação da mulher ao meio em que vive e, como lemanjá, rainha do mar se coloca em contato com Guma, em seu líquido leite de morte:

Aves marinhas volteiam em torno ao saveiro, passam perto da cabeça de Lívia. Ela vai ereta e pensa que na outra viagem trará seu filho, o destino dele é o mar. A voz de Maria Clara fica suspensa de súbito. Porque, na madrugada que rompe um preto canta dominando o mar misterioso:

“Salve estrela matutina.”

Estrela matutina. No cais o velho Francisco balança a cabeça. Uma vez, quando fez o que nenhum mestre de saveiro faria ele viu lemanjá, a dona do mar. E não é ela quem vai agora de pé no ‘Paquete Voador’? Não é ela? É ela, sim. É lemanjá quem vai ali. E o velho Francisco grita para os outros no cais:

- Vejam! Vejam! É Janaína.

Olharam e viram. Dona Dulce olhou também da janela da escola. Viu uma mulher forte que lutava. A luta era seu milagre. Começava a se realizar. No cais os marítimos viam lemanjá, a dos cinco nomes. (idem, p. 222-223)

Enfim, o milagre tão esperado por D. Dulce, professora do povoado praiano, aconteceu, “viu uma mulher forte que lutava”. O destino que se mudaria, revelando uma nova consciência. A luta era o maior milagre.

Em *Capitães da areia*, Dora, também, é uma personagem que romperá com tradições paternalistas da época, sem perder o viés do romantismo. Órfã adolescente, pois perdeu os pais na epidemia de “bexiga”, desce da favela para a cidade em companhia do seu irmão Fuinha. Neta de italiano com mulata era bonita, tinha cabelos loiros, e os “seios já haviam começado a surgir sob o vestido” (AMADO, 1983, p. 159). Os meninos do bando, Professor e João Grande, a encontram numa praça, e conduziram-na ao trapiche. Sua chegada causou-lhes um

grande desconforto, uma vez que despertava a libido dos meninos que a viam como mulher. Entretanto, essa primeira impressão logo se desfez. Com a convivência, ela passou a simbolizar, no imaginário dos meninos, a figura materna e a fraterna, é o elo familiar, o aconchego e a proteção. Integrou-se ao bando como a única fêmea. “Há qualquer coisa de novo no trapiche: eles encontraram mãe, carinho e cuidados de mãe” (idem, p. 157), o narrador, assim, descreve os sentimentos do bando em relação a Dora, despertando os afetos reprimidos pela violência urbana.

Integrada harmoniosamente aos capitães da areia, Dora se transmuta. Com suas novas vestimentas aprende golpes de capoeira, participa dos pequenos furtos, assinalando assim sua inclusão no grupo. “Mais valente porque é apenas uma menina, apenas está começando a viver” (idem p.175). Sem, contudo, perder sua feminilidade.

Há nesse ato o reconhecimento contraditório do papel da mulher na sociedade. Aqui a personagem feminina além de representar aconchego familiar é também símbolo de luta no decurso da afirmação, descobertas e sentimentos, de um novo mundo que será desvendado, onde o poder patriarcal será questionado. Reforça o fim da subordinação feminina ao masculino. É a constituição de um novo ser fisicamente oposto ao homem, mas que não anula sua supremacia, ao contrário, une-se a ele. Essa heroína não aceita o papel de mantenedora do lar, transgride-o, passa a ser a companheira e colaboradora do sexo masculino.

Para Pedro Bala, Dora simboliza a descoberta do amor verdadeiro, de noiva, de esposa, o seu crescimento intelectual e emocional. Essa relação amorosa serviu para entendimento da afetividade e cumplicidade com o outro. Bem diferente dos atos sexuais coléricos aos que estava acostumado:

Enquanto andava para o 14, Pedro Bala pensava em Dora. No cabelo loiro que caía no pescoço, nos olhares dela. Era bonita, era igual a uma noiva. Noiva... Nem podia pensar nisso... Não queria que os outros do grupo se sentissem com direito de pensar em safadezas com ela. E se ele dissesse a Dora que ela era como uma noiva para ele, outro poderia se julgar no direito de também dizer. E então não haveria mais lei nem direito entre os Capitães da Areia. Pedro Bala se recorda de que é o chefe... (idem, p. 164)

No entanto, o casal se separa, em consequência de uma briga com o bando rival, Pedro Bala é preso e vai para o reformatório, Dora para o orfanato. Algum tempo depois, os dois são resgatados pela turma dos capitães da areia. Nesse ínterim, Dora adoece acometida, inexplicavelmente, por uma forte febre. No episódio descrito abaixo, ela revela a Pedro Bala que não é mais uma menina e eles se adentram a iniciação sexual:

Pedro deita ao seu lado. João Grande se afasta, chega para perto do Professor. Mas não conversam, ficam entregues à sua tristeza. No entanto, é uma noite de paz que envolve o trapiche. E a paz da noite está também nos olhos doentes de Dora.

– Mais perto...

Ele se chega mais, os corpos estão juntos. Ela toma a mão dele, leva ao seu peito.

Arde de febre. A mão de Pedro está sobre seu seio de menina. Ela faz com que ele a acaricie, diz:

– Tu sabe que já sou moça?

A mão dele pousada nos seus seios, os corpos juntos. Uma grande paz nos olhos dela:

– Foi no orfanato... Agora posso ser tua mulher.

Ele a olha espantado:

– Não, que tu tá doente...

– Antes de eu morrer. Vem...

– Tu não vai morrer.

– Se tu vier, não.

Se abraçam. O desejo é abrupto e terrível. Pedro não a quer magoar, mas ela não mostra sinais de dor. Uma grande paz em todo seu ser.

– Tu é minha agora - fala ele com voz agitada.

Ela parecia não sentir a dor da posse. Seu rosto acendido pela febre se enche de alegria. Agora a paz é só da noite, com Dora está a alegria. Os corpos se desunem.

Dora murmura:

– É bom... Sou tua mulher.

Ele a beija. A paz voltou ao rosto dela. Fita Pedro Bala com amor.

– Agora vou dormir – diz.

Deita ao lado dela, segura sua mão ardente. Esposa.

A paz da noite envolve os esposos. O amor é sempre doce e bom, mesmo quando a morte está próxima. Os corpos não se balançam mais no ritmo do amor. Mas nos corações dos dois meninos não há mais nenhum medo. Somente paz, a paz da noite da Bahia. (idem, p. 189-190)

Agora mulher, assume o papel de doação para seu homem e tem seu ciclo completo, podendo morrer para se tornar estrela, uma honra guardada apenas para homens. Transformada em ser celeste acompanha Pedro Bala. É por causa desse amor que nascerá, em Pedro, a consciência social.

Assim, da mesma maneira que aconteceu com Lívia, o amor supera todos os obstáculos, não reconhece limites nem na morte, faz o resgate romântico do casal, constituindo o valor mais alto na vida das personagens. Lívia se liberta quebrando as regras imposta às viúvas dos marinheiros, encontra seu próprio destino, vista como uma deusa. Dora é a própria transcendência, o ser supremo, por certo, a morte transcende a “condição humana pelo fato de penetrar numa zona sagrada, pela consagração do rito..., exprimi-se por uma ‘passagem’, uma ‘subida’, uma ‘ascensão’”. (ELIADE,1998, p.92)

Dora e Lívia revelam-se também como personagens híbridas, fogem aos estereótipos do início do século XX: não são submissas, rejeitam o poder patriarcal. São mulheres eróticas e trabalhadoras, no entanto não se reduzem somente pela força de trabalho, tampouco como objeto desejado, buscam a realização pessoal e a superação do machismo. Histórias de liberdade das personagens femininas que o autor apresenta como símbolo do povo brasileiro.

3.2. *As lições de liberdade: o ethos masculino*

As personagens masculinas também vêm do povo, apreendidos pela ficção realista do escritor, através da caricatura folclórica representam o povo e não uma subjetividade, incorporados em narrativa épica, por isso consideradas planas, em sua grande maioria.

Nessa perspectiva é cabível trazer as reflexões de DACANAL (1973) sobre a nova narrativa épica no Brasil, com um herói proveniente do povo, para melhor ilustrar o recorte em *Capitães da areia* e *Mar morto*, narram e celebram a ação do homem no mundo. Sobre o épico é importante lembrar o que disse Aristóteles quanto à trajetória do herói que coincide com a sociedade representada. O percurso ascendente de Pedro Bala representa, portanto, dentro dessa estrutura épica, o próprio crescimento da sociedade.

Pedro Bala é o líder dos capitães da areia,

É aqui também que mora o chefe dos Capitães da Areia: Pedro Bala. 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, 1983, p. 26)

A liderança foi conquistada na batalha contra Raimundo (que abandonou o grupo após perder sua autoridade de líder); porque, “era muito mais ativo, sabia planejar os trabalhos, sabia tratar com os outros, trazia nos olhos e na voz a autoridade de chefe” (idem, p. 26). Na luta com o antigo líder do bando adquiriu uma cicatriz de navalha no rosto. Pedro Bala era loiro, filho mestiço de um grevista morto em decorrência de um tiro, daí o apelido de “Bala”.

Por intermédio de João de Adão “um estivador negro e fortíssimo, antigo grevista” (idem, p. 75), o protagonista é informado sobre a trajetória de seu pai, Raimundo, mais conhecido como Loiro: “Raimundo [...] morreu foi aqui mesmo lutando pela gente, pelo direito da gente. Era um homem e tanto. Valia dez destes que a gente encontra por aí. [...] Nunca soube de sua mãe” (idem, p. 76 - 26). Essa mistura de raças do herói, por certo simboliza a mistura étnica brasileira, pois no Brasil colonial era comum famílias formadas de pai europeu, mãe índia ou negra.

Eis então, uma das características do novo herói nacional, como herdeiro e escolhido, Pedro Bala deverá seguir os “passos” do pai e cumprir seu papel como guieiro dos trabalhadores, ao final da aventura épica.

Numa análise etimológica, verifica-se que Pedro é um nome originário de pedra, significa fortaleza, força, caráter, marcas presentes no herói que buscava a salvação do povo. A consciência da luta de classes pode ser observada pela ação grevista preparando a sociedade para o futuro melhor, o que acontece nos últimos capítulos da narrativa.

Dora será a condutora da consciência libertadora na construção da personagem heroica. Sua morte resolve o conflito de Pedro Bala; ele se revela como homem ao amá-la, sem, contudo, ameaçar sua posição de líder do grupo. A morte prematura da amada desencadeia o amadurecimento, que vai levá-lo ao desligamento dos capitães da areia. Como na tragédia grega, aqui também se celebra o mistério do desmembramento. É, como esclarece Joseph Campbell (1992) em *O herói de mil faces*, a representação do fim de uma etapa, da morte de um papel social a personagem assumiu outro, dentro da perspectiva do *Monomito*, a

jornada do herói, base para o épico. Atendeu ao chamado. Percorreu o rito de passagem. Obteve o acesso a uma nova vida.

Nesse sentido, a partir dos estudos de Auerbach (1987), encontra-se semelhança entre Pedro Bala e o mito grego Ulisses não apenas pela cicatriz, mas também pela determinação em lutar por seu povo, pela integridade e pelo reconhecimento social, contudo, diferem quanto ao ato da fala. Ulisses vive para contar as façanhas da guerra, enquanto o capitão da areia é a parte que se refere a ação em favor de seus “soldados”.

A personagem Gumercindo, ou melhor, Guma, em *Mar morto*, não será diferente, é a imagem destemida, lutadora, corajosa do povo brasileiro. Como comenta Castello em seu artigo *Jorge Amado e o Brasil*, reencena “os relatos de *Odisseia*, de Homero, enfrenta as forças da natureza e as armadilhas do destino nelas guardadas e sai fortalecido”. Órfão também, abandonado pelos pais e criado por Francisco, tio paterno. Mestiço, filho de um marinheiro e uma prostituta. “Mulato claro de cabelos longos e morenos” (AMADO, 1994, p. 68), musculoso, o melhor saveiro do cais baiano. Tinha o seu destino traçado no mar, por seu pai, tio e companheiros. Dono de características heroicas: relação solidária, por vezes ingênuo, desprendido e humilde, além de ter origem modesta. Sempre soube que sua missão era viver no mar, por isso aproveitou a habilidade marítima para fazer o bem.

Protagonizou várias ações heroicas no mar. A primeira delas aconteceu em noite de temporal, resgata o navio *Canavieiras*. A partir desse momento “sua fama corre de boca em boca” (idem, p. 68). Escolhido por Iemanjá, agora é um herói. Essa façanha torna-se lenda, o que favorece a construção do mito.

Outras aventuras ocorrerão. Numa de suas andanças pelas cidades portuárias, se envolve em uma briga. Traíra, seu companheiro, é baleado e transportado para Salvador, mesmo com os atendimentos do Dr. Rodrigo, não resiste e morre. Delira momento antes do seu falecimento, implora para que não abandonassem pela vida as três filhas e a viúva. Guma mais uma vez cumpre sua sina de herói:

Depois a morte veio calma. Agora Traíra não ia mais no navio.[...] Traíra via os três em torno do leito. Não gemia mais. Estendeu a mão e não era ao

médico e aos amigos que ele está vendo. Vias as três filhas em redor do leito...(idem, p. 103)

Outra passagem será com Toufick e F. Murad, negociantes árabes, desonestos, aliciarão Guma às práticas do contrabando, atrás do dinheiro fácil. O último ato heroico foi representado quando, durante um temporal, num dos recebimentos de mercadoria, embargaram Toufick, Murad e seu filho Antônio. A noite era de tempestade. O saveiro virou em alto mar, Guma mergulhou, salvou os negociantes árabes, e, também Antônio, da morte. Percebeu a aproximação dos temíveis tubarões, armou-se com uma faca na boca e lutou. Eis o episódio:

Viram o farol da Barra iluminando como uma salvação. Mas estavam indo muito para o largo, para um mar desconhecido, aquele mar oceano das histórias das grandes aventuras que contam no cais. Bem defronte é o porto de Santo António. Mas estão muito ao largo, Guma manobra para embicar para o porto. Pouco adiante os arrecifes cobertos de água. Manobra com felicidade, mas as águas se levantam em ondas colossais, atiram o saveiro para os arrecifes. Estava carregado demais. Virou como se fosse um brinquedo na mão do mar. Os tubarões vieram de alguma parte, eles estão sempre próximos dos naufrágios. Guma viu Toufick se debatendo. Pegou o árabe pelo braço, e jogou nas suas costas. E nadou para o cais. Uma luz fraca brilhava no porto de Santo António. Mas veio uma réstia de luz do farol da Barra e iluminou o caminho para Guma. Olhando para trás, ele viu os tubarões em torno do saveiro. E uns braços se agitando. Depois Toufick na praia e mal se levantava ouviu a voz de F. Murad:

-E meu filho? Meu Antônio? Ele foi com vocês, não foi? Vá salvar ele. Vá. Lhe dou tudo que quiser.

Guma mal se agüentava em pé. Murad suplicava de mãos postas:

- Você também tem um filho. Vá, pelo amor de seu filho.

Guma se recordou de Godofredo no dia do "Canavieiras". Todos que têm um filho suplicam assim. Ele também tem um filho. E se atira novamente na água. É com dificuldade que nada. Já vinha cansado da travessia difícil, sob o temporal. Depois nadara com Toufick sobre as costas, nadara contra as águas e contra o vento. Agora as forças lhe faltam a cada momento. Mas continua. E chega a tempo de ver Antônio ainda seguro no casco do saveiro, que está virado, parecendo o corpo de uma baleia. Pega o rapaz pelos cabelos e recomeça a travessia. O mar o impede. Os tubarões, que já devoraram Haddad, vêm no seu rastro. Guma traz a faca na boca, Antônio seguro pelos cabelos.[...] E os tubarões vêm atrás, se aproximam, ele esgota as forças.[...] a rabanada do tubarão o obriga a voltar-se a faca na mão. E luta ainda, inda fere um, o sangue se espalha na água revolta. Os tubarões o levam para junto do casco emborcado do Paquete Voador. (idem, p. 209)

Percebe-se no relato anterior que Guma teve a opção de salvar sua vida, no entanto, reafirmando sua trajetória heroica, desaparece no mar, seu corpo nunca fora encontrado apesar dos esforços, fundiu-se ao mar. Realiza-se o ritual de passagem. A água agora não é mais o símbolo da vida, tornou-se pesada, escura, um convite à morte. Sob este aspecto, Bachelard, em *A água e os sonhos*, declara que:

o herói do mar é um herói da morte. [...] Por isso, quando se quiser entregar os vivos à morte total, à morte sem recurso, eles serão abandonados às ondas.[...] a Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. “Partir é morrer um pouco” Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. [...] Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura. (BACHELARD, 1997, p. 76-77).

Nesta última aventura, Guma conseguiu enfim liberdade, pois, para os filhos de Janaína, é no mar que ela se encontra. Os que morrem no mar ligam-se a um devaneio especial, explorando o velho sonho de heroísmo. Simboliza, assim, o homem que não se conforma com os limites do possível, que busca um tempo melhor. Transformou-se num mito. E, como mito, é o salvador, no imaginário do povo do cais. O próprio mar. Em virtude disso, Lívia segue no saveiro, se o mar é Guma, o mar é liberdade: “No mar encontrará Guma para as noites de amor” (AMADO, 1994, p.221).

Por seu turno, Chevalier e Gheerbrant explicam que a morte representa “aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas”. Introdutora a mundos desconhecidos: infernos ou paraísos. Como rito de passagem, significa o recomeço, a força regeneradora, por isso ligado à terra, pois “liberta das forças negativas e regressivas, desmaterializa e liberta as forças de ascensão do espírito”, uma vez que “abre o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira [...] nos lembra que é preciso ir ainda mais longe e que ela é a própria condição para o progresso da vida” (CHEVALIER; GHEEBRAT, 2005, p. 622-623).

A morte “especial” de Guma liberta os marinheiros da vida triste do cais conduzindo-os ao espaço utópico, às terras de Aiocá. Para onde iriam todos os heróis. Terra onde reinava Iemanjá. Só a morte os libertará da vida de miséria e de

sofrimento desta existência promete uma vida mais larga, imortal, repleta de alegria, prazeres e a tão sonhada igualdade:

Era assim, nas noites como essa. Mas ele não volta, ele anda pela última viagem que fazem os marinheiros heróicos em busca das terras de Aiocá. "Ele se foi afogar", como diz a canção. O destino do povo do mar está todo escrito nas canções. (AMADO, 1994, p.218).

As deusas Afrodite, Janaina, Vênus, Iemanjá, Lara se fundem sob a forma de Sereia, e Guma sucumbe ao seu "canto" irresistível, apesar de seu amor por Lívia. Literariamente, ocorrem os processos de hibridação transculturativa que vem da mitologia grega, africana, indígena, originando assim a cultura brasileira.

Romance narrado por Francisco, tio do protagonista, marinheiro destemido, com quem Guma mantém uma relação de afeto e troca, não navega mais. Desde que se aposentou do mar, consertava velas: tecendo relembra as histórias vividas. Mistura pontos e memórias. Segue um ritmo constante e experiente. É notável o intertexto com a personagem Penélope de Ulisses.

O trabalho de tecelagem, em Chevalier e Gheerbrant (2005), é um ato de criação, cuja simbologia rege ou intervém no destino. O fio é o agente responsável por ligar os estados da existência entre si, sobretudo conduz o destino dos homens. Tecer o discurso literário narrativo é um jogo de recuperação do passado, mesclado por impressões do presente, pois a agulha, simultaneamente, tece os pontos e o fio da memória da personagem. A vela reconstruída é como um mosaico que forma entrelaçamentos evocando a memória do povo de Iemanjá:

Hoje vive de remendar vela do que lhe dá Guma, seu sobrinho. Tempo houve, porém, em que teve três saveiros que os ventos da tempestade levaram. Não puderam foi com o velho Francisco. Sempre voltou para o seu porto e o nome dos seus três saveiros estão tatuados no seu braço direito junto com o nome de seu irmão que ficou numa tempestade também. Talvez um dia escreva ali o nome de Guma, se der um dia na cabeça de Iemanjá amar o seu sobrinho. A verdade é que o velho Francisco ri disso tudo. Destino deles é esse: virar no mar. Se ele não ficou também é que Janaina não o quis, preferiu que ele a visse vivo e que ficasse para conversar com os rapazes, ensinar remédios, contar histórias. E de que vale ter ficado assim, remendendo velas, olhando pelo sobrinho, feito uma coisa inútil, sem poder mais viajar porque seus braços já cansaram, seus olhos não distinguem mais na escuridão? Melhor teria sido se houvesse ficado no

fundo da água com o “Estrela da Manhã”, seu saveiro mais rápido, e que virou na noite de São João. Agora ele vê os outros partirem e não vai com eles. Fica olhando para Lívia, igual a uma mulher, tremendo nas tempestades, ajudando a enterrar os que morrem. Faz muito tempo que cruzou pela última vez a baía, a mão no leme, os olhos atravessando a escuridão, sentindo o vento no rosto. Correndo com seu saveiro ao som da música distante. [...] O velho Francisco só sabe casos do mar. Conta histórias o dia todo, mas suas histórias são cheias de naufrágios, de tempestades. Narra com orgulho a morte corajosa dos mestres de saveiro que conheceu, cospe quando fala no nome de Ito, o que para se salvar deixou morrer quatro pessoas no seu saveiro. Cospe com nojo. Porque um saveiro nunca faz isso. São assim todas as histórias que o velho Francisco conta. Elas não consolam o coração de Lívia, o amarguram ainda mais, fazem com que muitas vezes seus olhos se encham de lágrimas. E o velho Francisco tem sempre novas histórias para contar novas desgraças para anunciar. Lívia muitas vezes chora, muitas vezes foge para o seu quarto para não mais ouvir. E o velho Francisco, que já está começando a caducar, continua a contar para si próprio, sóbrio de gestos sóbrio de palavras também. (AMADO, 1994, p. 26, 135)

Cada ponto é um conto antigo lembrado; essa tessitura metaforicamente estende-se para a reprodução de histórias vividas. Portanto, pertinente é a aproximação desta personagem com Penélope. A diferença entre as imagens ocorre no ato de tecer e destecer dessa heroína grega. Francisco só constrói uma colcha feita de retalhos onírica, uma vez feita, solta seus sonhos e sua língua. Relembrando suas memórias africanas, recuperando as formas arcaicas de cosmogonias obscurecidas pelo preconceito ocidental, em sinal de resistência. Reflete sobre o valor das referências africanas em relação à memória coletiva e individual do povo afro-brasileiro, a forma de trabalho, a organização da família, a reprodução, a maneira de encarar a vida, de lidar com a morte, a religião, as festas, as alegrias e as tristezas.

Se em *Capitães da areia* é Dora quem morre a fim de indicar o encaminhamento de Bala para a efetiva militância, a consciência de luta libertadora do herói, na medida em que perde o único sentimento de família que tivera na vida. Em *Mar morto*, a morte de Guma subverte o destino de Lívia, que decide seu futuro, recolocando sua existência nos limites da vontade humana. Aponta uma nova era para as pessoas que vivem no cais. Estabelece uma nova ordem social e criando a mítica.

Também com a finalidade de transgredir a ordem social burguesa, o padre José Pedro, em *Capitães da areia*, recebe um destaque especial. Ele é o prenúncio da teologia da libertação, teoria que frutificou no Brasil em 1960, com

objetivo de estudar a Bíblia e de lutar por justiça social, principalmente nas comunidades cristãs católicas. Juntamente com a mãe-de-santo Don'Aninha, se aproximou do grupo marginalizado, cuidava, a seu modo, das crianças, proporcionando-lhes provimentos, tanto materiais quanto espirituais. Desviava, da paróquia, o dinheiro destinado à compra de velas, com o intuito de alimentá-los e medicá-los. A igreja não se mostrava preocupada com os menores abandonados, apenas o religioso se interessava em ajudá-los.

Padre José lutava por uma igreja que acolhesse os despossuídos (sem-casa, sem-teto, sem-terra) e que fosse ao encontro do sagrado, sua crença religiosa era sincera, praticava uma religião que abrigasse os oprimidos, os pobres e os injustiçados. Como resultado, assumia a missão de levar conforto ao corpo e à alma das crianças abandonadas da cidade, que se abrigavam sob o trapiche. Por ser de origem humilde, antigo operário,

não era considerado uma grande inteligência entre o clero. Era mesmo um dos mais humildes entre aquela legião de padres da Bahia. Em verdade fora cinco anos operário numa fábrica de tecidos, antes de entrar para o seminário. O diretor da fábrica, num dia em que o bispo a visitara, resolveu dar mostra de generosidade e disse que já que o senhor bispo se queixava da falta de vocação sacerdotal, ele estava disposto a custear os estudos de um seminarista ou de alguém que quisesse estudar para padre. José Pedro, que estava no seu tear, ouvindo, se aproximou e disse que ele queria ser padre. Tanto o patrão como o bispo tiveram uma surpresa. José Pedro já não era moço e não tinha estudo algum. Mas o patrão, diante do bispo, não quis voltar atrás. E José Pedro foi para o seminário. Os demais seminaristas riam dele. Nunca conseguiu ser um bom aluno. [...] Não conseguia penetrar os mistérios da filosofia, da teologia e do latim. Mas era piedoso e tinha desejos de catequizar crianças ou índios. (AMADO, 1983, p. 64-65)

A palavra *religião* deriva da latina *religionem*, a raiz morfológica tem ligações com o *-lig-* de diligente ou inteligente ou com *le-*, *lec-*, *-lei*, *-leg-* de "*ler*", "*lecionar*", "*eleitor*" e "*eleger*". O afixo *re-*, iniciar deriva de *red(i)* "*vir*", "*voltar*". A etimologia atribui a significação de religamento de Deus ao homem. A libertação plena da alma estaria no encontro com a divindade cristã. Embasado nesse conceito, o trabalho de padre José era o de aproximar as crianças de Deus, de tal forma que se fez amigo do grupo, contudo, descobre que eles já eram salvos, em virtude de já conhecerem a verdadeira liberdade:

A princípio o padre José Pedro pensava em levar os Capitães da Areia às beatas. Pensava que assim salvaria não só as crianças de vida miserável, como salvaria também as beatas de uma inutilidade perniciosa.[...]Porque evidentemente – pensa padre José Pedro – é impossível converter uma criança abandonada e ladrona em um sacristão. Mas é muito possível convertê-la em um homem trabalhador... E esperava que quando conhecesse os Capitães da Areia entrar num acordo com alguns deles e com as beatas para tentar uma nova experiência, agora bem dirigida. Mas logo depois que Boa-Vida o apresentou ao grupo, que aos poucos ganhou a confiança da maioria, viu que era totalmente inútil pensar nesse projeto. Viu que era absurdo, porque a liberdade era o sentimento mais arraigado nos corações dos Capitães da Areia e que tinha que tentar outros meios. (idem, p. 67)

O ministro religioso acreditava num mundo melhor, formado por homens honestos e trabalhadores, fruto de uma sociedade igualitária. Tentava conscientizar as pessoas da necessidade do amor ao próximo, segundo as leis do testamento, apesar de não ser reconhecido por seus hierárquicos, ainda, era por eles punido. Como *alter ego* de Jorge Amado sonha com uma igreja, um corpo sagrado, casa de Deus, onde se acolhesse a todos. Enfim, uma religião para todos e uma literatura para o povo.

Dessa forma, e, sobretudo, neste veio popular, denunciando o feio: a desigualdade social e os preconceitos vários, Jorge Amado prova que na vida como na arte, pode haver uma verdadeira harmonia. O instrumento literário transforma homens e mulheres em seres despidos de preconceitos, numa sociedade mais igualitária, plenos de si e do Outro. Esta revolução promovida por sua literatura dessacraliza normas canônicas e inaugura uma arte literária híbrida como o povo brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que as mais belas páginas não sejam compreendidas de imediato, que se revelem pouco a pouco.

Bachelard

Ao final, eis o momento em que as análises apresentadas apontam para outros questionamentos que poderão orientar novas pesquisas sobre o legado de Jorge Amado. A função da crítica literária é justamente dar a um texto que já foi explorado uma nova visão, é o que ensina Antônio Candido (2002). Procurou, a pesquisa, descortinar esse grande escritor brasileiro que durante anos foi estigmatizado como autor de folhetins e literatura panfletária política.

A arte literária, enquanto movimento artístico, transfigura a realidade, “tem aquela força de mudar” (Jorge Amado). É um suporte privilegiado na divulgação dos intercâmbios, dos símbolos que traduzem as relações do mundo pós-moderno, realizando a ponte entre o passado e o presente. As “buscas artísticas são as chaves nessa tarefa”, assegura Canclini.

Na literatura, então, estão explícitos ou implícitos os problemas sociais, na tentativa de denuncia-los ou ainda, desconstruí-los artisticamente. Até mesmo a negação é uma forma de interpretá-los. Assim, os estudos culturais na obra literária são uma maneira de ampliar os horizontes das análises, já que as influências sociais e as relações de poder são enfatizadas. A arte literária, portanto, nas palavras de Antônio Candido (1989), “sempre foi algo [...] empenhado na construção e na aquisição e de uma consciência nacional”.

Nesse sentido, a reflexão leva à percepção de que o texto literário possui uma estrutura complexa, e para interpretá-lo é necessária uma ação intercultural. Daí, as obras desse autor ser examinada levando em conta a interdisciplinaridade nos processos construtivos, aproximando-as do reflexo da realidade social, do interculturalismo, da miscigenação, e do hibridismo cultural. Por conseguinte, considerou-se a resistência às adversidades, e, acima de tudo, a celebração da existência e da imensa alegria de viver do povo brasileiro em *Mar morto* e, especialmente, pelos meninos abandonados em *Capitães da areia*.

Jorge Amado é um escritor engajado na representação da brasilidade, criador de narrativas ficcionais que delineiam, todavia, experiências vividas. Sua produção baseia-se naquilo que Bhabha (1998) denomina de “deslocamento social”, ou melhor, uma temática regional que supera as fronteiras, tornando-se nacional. Bahia é o Brasil. Ana Maria Machado (2006, p. 145) acrescenta que através de leituras atentas às obras amadianas descobre-se, nas entrelinhas, histórias que são “retratos, espelhos, e janelas,” onde o leitor reconhece um “sopro de vida” do novo povo brasileiro.

Seguindo esse processo de trocas, de fluxos, de misturas, de delação do real, *Capitães da areia* e *Mar morto* são obras que demonstram o contato entre as culturas e preconizam os processos de hibridações, oriundos das “zonas de contato”. Numa concepção cancliniana as vivências híbridas influenciam a literatura no que se refere à desconstrução da rigidez de gêneros, da mistura de linguagem e das interações culturais. Enfim, a terceira margem é a literatura.

Esse escritor grapiúna foi, naturalmente, precursor de uma literatura genuinamente híbrida que começa a ganhar fôlego na década de 1960. Momento em que as produções literárias conhecidas como “inadequadas” foram percebidas, proporcionando uma nova visão entre o popular, o culto e o folclórico, como verdadeiras “heranças deslocadas”.

Nesse aspecto, observa-se que as prosas romanescas estudadas operaram a desconstrução das certezas estabelecidas pelos cânones, na medida em que representam as vivências culturais brasileiras. Os novos percursos literários vão evidenciar discussões sobre a condição cultural vivida no continente americano. Por assim dizer, o hibridismo cultural destaca as antigas rivalidades culturais (colonizado X colonizador) para formar um terceiro espaço, a continuidade entre dois mundos, os antigos lados se encontram abrindo diferentes possibilidades de discursos e de ações. Ao trazer os costumes, as crenças, para o texto literário, Jorge Amado revolucionou, abriu margem para se pensar nas novas identidades culturais, resultado dos contatos de diferentes formas de tradição.

Em *Capitães da areia*, o autor, aborda de maneira inédita, na literatura brasileira o tema dos menores abandonados, que persiste até os dias atuais, os “filhos deste solo” ¹¹, tratado na literatura universal por Dickens, em *Oliver Twist*

¹¹ Hino Nacional Brasileiro, letra de Joaquim Osório Duque Estrada (1870-1865), música de Francisco Manoel da Silva (1795-1865)

(1837), ainda hoje, lembrado por Mia Couto no romance *Terra Sonâmbula* (2007). De maneira significativa, consegue construir a realidade nacional. É um relato dramático dos problemas sociais do Brasil daquela época, mais agravado atualmente.

Em *Mar morto* denunciou o telúrico, o lírico, o fantástico e mais que isso, o cruel, embrenhado das crenças ancestrais, com o coração doendo nas raízes africanas, livre do jugo colonial, mas acorrentado pela fome e pela miséria.

Essas narrativas são ao mesmo tempo denúncia e anúncio. Denúncia da realidade social e anúncio de novos tempos. Para tanto, cria vários ambientes em que os processos de hibridismos estão inseridos, fazendo uso de personagens que vivem nos intervalos fronteiriços da cultura, transitando por vários “lugares”, tentando se adaptarem às novas condições de vida.

É interessante observar que os processos híbridos literários dialogam com outras estéticas culturais, como o caso do quadro *O abaporu*, 1928, de Tarsila do Amaral (anexo 7), que em tupi-guarani, significa, homem que come carne humana, representa a brasilidade moderna, colorida. Valoriza, por meio de membros estranhamente disformes e desproporcionais, o trabalho braçal. Os pés e as mãos dispostas em solo brasileiro sugerem a ideia de terra ao homem nativo. A pintora, também como Jorge Amado, apesar de pertencerem a gerações modernistas diferentes, percebe a nova cultura que nasce da clivagem e da deglutição da estrangeira incorporada à nacional, de onde vem uma geração transformada, moderna e representativa do povo brasileiro novo que surge da mistura de etnias.

Neste cenário, o então jovem baiano, na contramão da tendência dominante da literatura, pouco dado a mergulhar na introspecção psicológica, dizeres de MACHADO (2006), consegue construir um universo literário mesclado, híbrido, que nos estimula a uma leitura profunda das identidades contemporâneas, sem, contudo, deixar de visualizar a crítica ao etnocentrismo cultural do colonizador. *Mar morto* e *Capitães da areia* não representam só a resistência cultural multiplicadora da angústia existencial, mas valorizam, sobretudo, os encontros e a criatividade cultural pertencentes ao homem e à literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

1 - REFERÊNCIAS DE JORGE AMADO

AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. Schimidt, 1931.

_____ *Cacau*, 1ª ed, Rio de Janeiro: ed. Ariel,1933.

_____ *Suor*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. Ariel,1934.

_____ *Jubiabá*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. José Olympio,1935; obra analisada: Rio de Janeiro. Record, 1995.

_____ *Mar morto*. 1ª ed .Rio de Janeiro: ed. José Olympio,1936; obra analisada: ed. 67ª . Rio de Janeiro.Record, 1994.

_____ *Capitães da areia*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. José Olympio, 1937; obra analisada: 57ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____ *A estrada do mar*, Aracaju, Tipografia popular, 1938 (edição não-comercial).

_____ *ABC de Castro Alves*. 1ª ed. São Paulo: ed. Martins, 1941.

_____ *O cavaleiro da esperança* 1ª ed. São Paulo: ed. Martins, 1945.

_____ *Terras do Sem-Fim*. 1ª ed. São Paulo: ed. Martins, 1943.

_____ *São Jorge dos Ilhéus*. 1ª ed. São Paulo: ed. Martins, 1944.

_____ *Bahia de Todos os Santos*. 1ª ed. São Paulo: ed. Martins, 1945.

_____ *Seara vermelha*. 1ª ed. São Paulo: ed. Martins, 1946.

_____ *O amor do soldado*. 1ª ed. São Paulo: ed. Martins, 1947.

_____ *O mundo da paz*.1ª ed. Rio de Janeiro: ed. Vitória1950.

_____ *Os subterrâneos da liberdade*. 1ª ed. São Paulo: ed. Martins, 1954.

_____ *Gabriela, cravo e canela*. 1ª ed. São Paulo: ed. Martins, 1958.

_____ *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*, publicado juntamente com *Os velhos marinheiros ou o capitão de longo curso*. 1ª ed. São Paulo: ed. Martins, 1961.

_____ *Os pastores da noite*. 1ª ed. São Paulo: ed. Martins, 1964.

_____ *O Compadre de Ogum*. 1ª ed. São Paulo: ed. Martins, 1964.

_____ *Dona Flor e seus dois maridos*. 1ª ed. São Paulo: ed. Martins, 1966.

- _____ *Tenda dos milagres*. 1ª ed. São Paulo: ed. Martins, 1969.
- _____ *Teresa Batista cansada de guerra*. 1ª ed. São Paulo: ed. Martins, 1972.
- _____ *O gato Malhado e a andorinha Sinhá*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. Record, 1976.
- _____ *Tieta do Agreste*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. Record, 1977.
- _____ *Farda, fardão, camisola de dormir*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. Record, 1979.
- _____ *Do recente milagre dos pássaros*. revista Exu, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, jul.ago. 1989.
- _____ *O menino grapiúna*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. Record,. 1982.
- _____ *A bola e o goleiro*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. Record, 1984.
- _____ *Tocaia grande*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. Record, 1984.
- _____ *O capeta Carybé*. 1ª ed. São Paulo: ed. Berlendis & Vertecchia,1986.
- _____ *O sumiço da santa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. Record,1988.
- _____ *Navegação de cabotagem*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. Record, 1992.
- _____ *A descoberta da América pelos turcos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. Record, 1994.
- _____ *O milagre dos pássaros*, revista Exu, Fundação Casa de Jorge Amado, mar. Abr. 1997.
- _____ *Hora da Guerra*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. Record, 2008.

2 - REFERÊNCIAS SOBRE O AUTOR

- O universo de Jorge Amado*. Orientações para o trabalho em sala de aula. Org. Lilia Moritz Schawarz, Ilana Seltzer Goldteisn; São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2009.
- A literatura de Jorge Amado*. Orientações para o trabalho em sala de aula. Org. Lilia Moritz Schawarz, Ilana Seltzer Goldteisn; São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. (1961). *Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras*. In: *Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura dir.* Ed. Martins; São Paulo: Martins, 1972.

_____ *Carta a uma leitora sobre romance e personagem. in: Jorge Amado: povo e terra. 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972.*

_____ *Entrevista biográfica. In: Jorge Amado: literatura comentada. São Paulo: Abril, 1981.*

AMOROSO LIMA, Alceu. *Gabriela ou o crepúsculo dos coronéis. in: Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura, São Paulo: Martins, 1972.*

BASTIDE, Roger. *Sobre o romancista Jorge Amado. in: Jorge Amado: povo e terra: 40anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972.*

BERTOL, Rachel. *O contador de histórias. Jornal: Observatório da imprensa. Ed. 767. Disponível em <www.observatoriodaimprensa.com.br> Acesso em 29/9/2013.*

BRUNO, Haroldo. *O Sentido da terra na obra de Jorge Amado. In: Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura, São Paulo: Martins, 1972.*

CANDIDO, Antônio. *Poesia, documento e história. in: Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura, São Paulo: Martins, 1972.*

CASTELLO, José. *Jorge Amado e o Brasil. in: O universo de Jorge Amado. Orientações para o trabalho em sala de aula. Org. Lilia Moritz Schawarz, Ilana Seltzer Goldteisn; São Paulo: ed. Companhia das Letras, 2009.*

DE FRANCESCHI. Antônio Fernando. *Cadernos de literatura Brasileira. n.3: Jorge Amado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.*

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

GOMES, Álvaro Cardoso. *Jorge Amado. Coleção Literatura Comentada. São Paulo: Abril, literatura, São Paulo: Martins, 1972.*

GOLDESTEIN, Ilana Seltzer. *A construção da identidade nacional nos romances de Joge Amado. in: O universo de Jorge Amado. São Paulo Ed. Schwarz Ltda. 2009.*

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

MARTINS, Wilson. *A comédia baiana. in: Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura, São Paulo: Martins, 1972.*

MATTA, Roberto Augusto da. *Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis. in: DE FRANCESCHI. Antônio Fernando. Cadernos de literatura Brasileira. n. 3: Jorge Amado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997*

PRANDI, Reginaldo. *Religião e sincretismo em Jorge Amado. in: O universo de Jorge Amado, Orientações para o trabalho em sala de aula. Org. Lilia Moritz*

Schwarz, Ilana Seltzer Goldteiss; São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009.

PORTELA, Eduardo. *A fábula em cinco tempos*. in: Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura, São Paulo: Martins, 1972.

RIBEIRO, Darcy. Parceiros de viagem. in: *Cadernos de literatura Brasileira*. n.3: Jorge Amado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

SANTOS, Itazil Benício dos. *Jorge Amado: retrato incompleto*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

TATI, Miércio. *Estivo e revolução no romance de Jorge Amado*. in: Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura, São Paulo: Martins, 1972.

3 - REFERÊNCIA GERAL

A literatura no Brasil, dir. Afrânio Coutinho; codireção Eduardo de Faria Coutinho; Vol.1; Ed. 7ª, São Paulo: Global, 2004.

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Lexikm, 2010.

AUERBACH, Erich. *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. de George Bernard Sperber. 2ª Ed. revisada. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ABDALJA JUNIOR, Benjamin; *Introdução à análise da narrativa*, São Paulo: Scipione, 1995.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*; trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*; trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____ *A água e os sonhos : ensaio sobre a imaginação da matéria*; trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1997.

_____ *A poética do devaneio*; trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1998.

_____ *A terra e os devaneios do repouso*; trad. M. Ermantina G. Gomes Pereira. São Paulo : Martins Fontes, 1990.

_____ *O ar e os sonhos*; trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 2001.

BARBOSA, Wallace de Deus; ass. de coord. Maurício Barros de Castro. *Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil*; Brasília, 2007.

BAKHTIN, Mikail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*; trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

_____ *Estética da criação verbal*; trad. feita a partir do francês por Maria Eumantina Galvão; revisão da trad. Marina Appeneller, 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____ *Problemas da poética de Dostoiévsk*; 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BHABHA, Homi K; *O local da cultura*; trad. de Myriam Ávila et alii, Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1998.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia e enunciação*. in: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2.ed. São Paulo: Ed. da Edusp, 2003.

BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras*. in: *Dialética da Colonização*. 4ª. ed. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à toponímia*. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

_____ *Sob o signo de Caronte: Hotel Atlântico de João Gilberto Noll*. Anuário de Literatura. Programa de pós-graduação em literatura. Santa Catarina. vol. 15, n. 1, 2010.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, Vol. I. 10ª ed. Petrópolis: ed. Vozes 1996.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. trad. Adail Ubirajara Sobral, São Paulo: Cultrix, 1992.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. trad. de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 4ª. Ed. 6ª. Reimp. 2013.

CANDIDO, Antonio et. alii. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____ *A educação pela noite*. 2.ed. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

_____ *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____ *Duas vezes a passagem do dois ao três*. in: CANDIDO, Antonio. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 34ª ed., 2002.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CUNHA, Helena Parente. *Mulheres inventadas (leitura psicanalista, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

DACANAL, José Hildebrando. *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 1973.

DELEUZE, Gilles. *Pensamento nômade*. in: DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*. Org. da trad.: Luiz B. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*; trad. de Hélber Godinho. São Paulo: Martins Fontes. 1997.

ELIADE, Mircea. *O tratado de História das Religiões*; trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. 2ª ed. São Paulo: ed. Martins Fontes. 1998.

_____ *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____ *O Sagrado e o Profano*; trad. de Rogério Fernandes. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2001.

_____ *Mito e realidade*; trad. de Pola Civelli. São Paulo: ed. Perspectiva, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, coord. Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. 5ªed. Curitiba: ed. Positivo, 2010.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: ed. Ática, 2008.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como Analisar Narrativas*. 6ª. Ed. São Paulo: Ed. Ática, 1999.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*; trad. Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 10. ed. , Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOFBAUER, Andreas. *Uma história de branqueamento ou o negro em questão*. São Paulo: ed. Unesp, 2006.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*; trad. de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- LEFEBVRE, Jean-Maurice. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*; trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*; trad. Freda Indursky. 3.ed. Campinas: Pontes, 1997
- MARTINS, Maria Teresinha. *Realismo mágico fantástico e maravilhoso abaixo do triângulo das bermudas*. in *Contraponto literário*.Goiania: Kelps, 2011.
- MATTA, Roberto Augusto da. *Ensaios de antropologia estrutural*. Petrópolis: ed.Vozes, 1973.
- MATTA, Roberto Augusto da. *A casa & a rua*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- PATAI, Rafael. *O mito e o homem moderno*; trad. de Octavio Mendes Cajado, São Paulo: ed. Cultrix, 1972.
- PAZ, Octávio. *O Arco e a lira / Octávio Paz*; trad. de Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática: 1998.
- SPINDLER, William de. *Realismo mágico: uma tipologia*, trad. de Fábio Lucas Pierini Revisão: Fernanda Cristina de Freitas Sales, original inglês“Magic realism: a typology” , *Fórum for modern language studies*,Oxford, 1993, v. 39, p.75-85.
- TURCHI, Maria Zaíra. *Literatura e antropologia do imaginário: uma mitocrítica dos gêneros literários*. Brasília: ed. Universitária de Brasília, 2003.
- VASSALLO, Simone Ponde. *As novas versões da África no Brasil: busca das “tradições africanas” e as relações entre capoeira e candomblé*. *Sociedade e Religião*. Rio de Janeiro, v. 25, n.2, p.161-188, 2005.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*; trad. de José Palla e Carmo. Rio de Janeiro: Publicações Europa-América, 1976.

4 - REFERÊNCIAS DIGITAIS

FERNANDES, Jose. *Jorge Amado: o erótico como ideologia*, via internet, blog, disponível em <<http://poetacriticojf.blogspot.com.br>> Acesso em 28 de outubro de 2013.

<http://academiadeletrasdabahia.wordpress.com>

<http://conteudoseducacaofisicaescolar.blogspot.com.br>

<http://conversadeportugues.com.br>

<http://literatura.uol.com.br>

<http://poetacriticojf.blogspot.com.br/>

<http://www.academia.org.br>

<http://www.balcaodarte.com.br>

<http://www.educares.diaadia.pr.gov.br>

<http://www.etymonline.com>

<http://www.fundaçãoocasadejorgeamado.com.br>

<http://www.infoescola.com>

<http://www.jorgeamado.com.br>

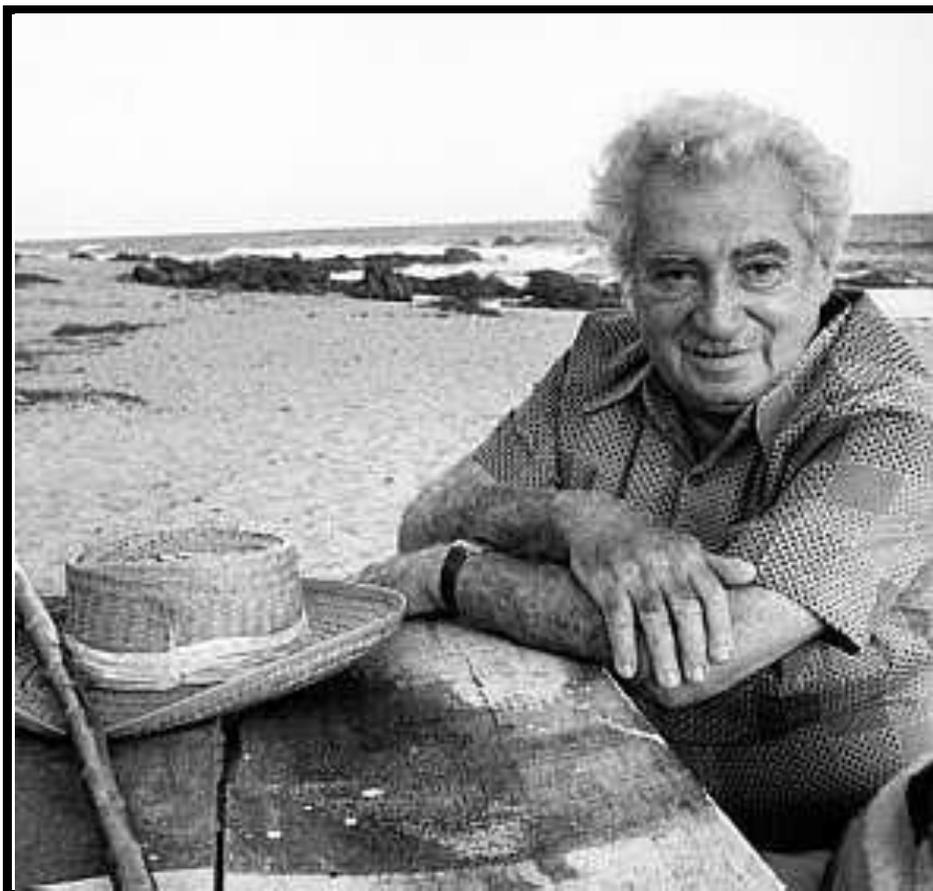
<http://www.mundopercussivo.com>

<http://www.portaldoservidor.ba.gov.br>

<http://www.ufrb.edu.br/>

ANEXOS

Anexo 1



AMADO, Jorge. Disponível em <<http://www.ufrb.edu.br/>>. Acesso em 29/10/2013.

Anexo 2



Berimbau, instrumental de corda de origem provável angolana. Composto de uma cabaça, um arco de madeira, chamada biriba, envergada por um cabo de arame, uma baqueta com a qual se percute, ao mesmo tempo em que a mão da baqueta percute o arame, segura caxixi, um pequeno cesto sementes.

Disponível em <<http://www.infoescola.com>> . Acesso em 22/10/2013.

Anexo 3



Atabaque, de origem africana, é uma ferramenta musical feita em madeira, com aros de ferro sobre o qual se estica o couro. Existem três tipos: "rum", "rumpi" e "le". O rum, o maior de todos, possui o som grave; o do meio, rumpi, médio; o lé, o menor, agudo.
Disponível em <<http://www.balcaodarte.com.br>> . Acesso em 22/10/2013.

Anexo 4



O pandeiro instrumento de percussão, utilizado para marcar ritmos. Composto de uma armação geralmente circular de madeira, com aberturas espaçadas, na qual se estica uma pele. Disponível em <<http://www.mundopercussivo.com>>. Acesso em 22/10/2013.

Anexo 5



O agogô de origem africana, classificado como instrumento musical idiofone, isto é, quando é a vibração do próprio instrumento que provoca o som. É composto de duas a quatro campânulas de ferro ocas, ligadas por um vértices. O som é retirado quando se bate nas campânulas com uma baqueta de madeira.

Disponível em: < <http://www.mundopercussivo.com> > Acesso em 22/10/2013.

Anexo 6



Reco-reco, raspador, caracaxá ou querequexé, instrumento de percussão fina. O som é produzido pela raspagem de uma baqueta sobre os talhos do bambu. Classificado também como instrumento idiófono.

Disponível em <<http://conteudoseducaofisicaescolar.blogspot.com.br>>. Acesso em 16/11/2013.

Anexo 7



Óleo sobre tela, medindo oitenta e cinco centímetros de altura com setenta e três de largura, pintado com as cores da bandeira do Brasil, considerada por muitos críticos em arte o quadro brasileiro mais valioso. Atualmente exposto no museu de Arte Latina-americana de Buenos Aires (MALBA), na Argentina. AMARAL, Tarcila do. *O abaporu*, óleo sobre tela, 1928. Disponível em < <http://www.educares.diaadia.pr.gov.br/>>. Acesso em 29/10/2013.

Anexo 8



AMADO, Jorge. GATTAI, Zélia. Disponível em <<http://www.portaldoservidor.ba.gov.br>>. Acesso em 13/11 / 2013.