



Fan Xing

Tocaia Grande: Romance-Síntese de Jorge Amado

CAMPINAS,

2014



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

Fan Xing

Tocaia Grande: Romance-Síntese de Jorge Amado

**Dissertação de mestrado apresentada
ao Instituto de Estudos da Linguagem
da Universidade Estadual de Campinas
para obtenção do título de Mestra em
Teoria e História Literária, na área de
Teoria e Crítica Literária.**

Orientador: Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo

CAMPINAS,

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Teresinha de Jesus Jacintho - CRB 8/6879

F212t Fan, Xing, 1988-
Tocaia Grande : romance-síntese de Jorge Amado / Fan Xing. – Campinas,
SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Mário Luiz Frungillo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Amado, Jorge, 1912-2001. Tocaia Grande: a face obscura - Crítica e
interpretação. 2. Ficção brasileira. I. Frungillo, Mário Luiz, 1960-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Tocaia Grande : Jorge Amados's summative novel

Palavras-chave em inglês:

Amado, Jorge, 1912-2001. Tocaia Grande: a face obscura - Criticism and interpretation
Brazilian fiction

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Mário Luiz Frungillo [Orientador]

Edvaldo Aparecido Bergamo

Jefferson Cano

Data de defesa: 21-02-2014

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

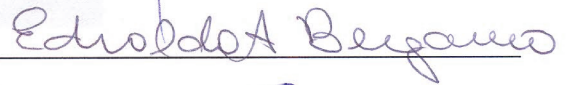
Mário Luiz Frungillo

Edvaldo Aparecido Bergamo

Jefferson Cano

Vagner Camilo

Marcos Aparecido Lopes



IEL/UNICAMP
2014

Resumo:

A dissertação analisa *Tocaia Grande* (1984) como o romance-síntese de Jorge Amado, articulando todas as obras anteriores do autor, tanto as ficcionais quanto as não ficcionais. Após uma breve apresentação cronológica que enfoca a continuidade e transformação na criação literária de Jorge Amado, o trabalho divide-se em três partes conforme o desenvolvimento do romance – formação de uma sociedade, construção de uma utopia e destruição de Tocaia Grande – enfatizando respectivamente os personagens marginais, as ideias anarquistas/carnavalescas e a relação estreita entre a ficção amadiana e a realidade brasileira. Dessa forma, comprova-se que *Tocaia Grande* não só reúne os elementos básicos dos romances anteriores de Jorge Amado, mas também revisa seus pensamentos antigos e limitados, apresentando a origem da zona cacaueteira e da nação brasileira.

Abstract:

This dissertation analyzes *Tocaia Grande* (English title: *Showdown*) as the summative novel of Jorge Amado, linking all the previous works of the author, both fictional and non-fictional. After a brief chronological presentation that focuses on the continuity and transformation in the literary creation of Jorge Amado, this paper is then divided into three parts according to the development of the novel - the formation of a society, the construction of a utopia and the destruction of Tocaia Grande - emphasizing respectively marginal characters, anarchist/carnival ideas and the close relationship between fiction and reality. Thus, it proves that *Tocaia Grande* not only brings together the basic elements of the previous novels of Jorge Amado, but also reviews the old and limited thoughts, showing the origin of the cacao zone and the Brazilian nation.

Sumário

Introdução	1
Capítulo I: Continuidade e Transformação	5
Capítulo II: Formação de uma Sociedade.....	31
Mulheres: vítima, heroína ou mãe da família	38
Negros: escravidão, classe e identidade cultural	55
Outras pessoas marginais: Vagabundos, Imigrantes, Indígenas.....	71
Capítulo III: Construção de uma Utopia	89
Do carnaval à carnavalização	91
Do socialismo ao anarquismo.....	99
Anarquismo-carnavalesco: caminho para a utopia.....	105
Conclusão: Destruição de Tocaia Grande e Últimas Reflexões	115
Referência Bibliográfica.....	121

Dedico este trabalho à minha avó paterna Liang Yueni, que não sabe ler nem em chinês nem em português, mas me ensina com sua sabedoria e bondade.

Agradecimentos

Ao Prof. Mário Frungillo, não só pela orientação dedicada e inspiradora, mas também pela amabilidade e paciência, que me ajuda a ultrapassar as dificuldades desde o uso da língua, a distância entre as culturas até a elaboração e a revisão deste trabalho.

Ao Prof. Francisco Foot Hardman, que me trata sempre com cordialidade desde o primeiro contato em 2010, quando eu ainda estava na China cursando o último ano da faculdade, e que me ensina muito dentro e fora da sala de aula, ilustrando todas as minhas dúvidas sobre as questões culturais e sociais do Brasil.

Ao Prof. Jefferson Cano, pelas observações e sugestões no exame de qualificação.

À Prof.^a Márcia Azevedo de Abreu, com quem aprendi muito na disciplina de Problemas de História Literária.

A Unicamp, pelas condições que oferece, especialmente aos funcionários das bibliotecas e da Secretária de Pós-graduação do IEL -- Aparecida, Cláudio, Rose e os demais.

A CAPES, pela concessão de uma bolsa entre 2012 e 2014.

Ao Prof. Tom Dwyer do IFCH, por me encorajar a vir ao Brasil e me receber aqui com toda a gentileza.

Aos amigos Ma Lin, Jaqueline, Gislaine e Miguel, pela amizade, pelo carinho e pela companhia nos dois anos.

Aos meus pais Fan Jianbin, Chang Guiling e ao meu namorado Wang Yuan, pelo amor e apoio de sempre.

Introdução

Tocaia Grande: a face obscura é o antepenúltimo romance de Jorge Amado, um escritor prolífico e polêmico na história da literatura brasileira. Por um lado, ele é um dos autores mais famosos e mais vendidos dentro e fora do Brasil, sendo considerado “o criador do Brasil” no imaginário dos leitores estrangeiros, e por outro, ele é um pouco ignorado pelos críticos literários brasileiros e é criticado pela prolixidade, fartura e repetição nas suas obras (Bosi, 2010. Cândido e Castello, 1968). Porém, os dois aspectos são antes complementares do que contraditórios, uma vez que tanto a popularidade quanto a repetição constituem palavras-chave para compreender as obras de Jorge Amado. Sendo um escritor que pretende escrever para o povo, ele volta sempre ao folclore e sua criação nunca ultrapassa dos limites do mundo onde ele vive e testemunha. Isso explica e, até certo ponto, justifica sua prolixidade e repetição, pois ele não inventa as coisas, mas simplesmente descreve a vida como ela é. Se a realidade se mantém igual, ele não a descreve de outra forma.

Em *Tocaia Grande*, a prolixidade e repetição chegam ao ponto culminante, pois neste romance reaparecem as temáticas das obras anteriores e os personagens possuem muitas semelhanças com as figuras anteriores de Jorge Amado, tais como os negros, as prostitutas, os vagabundos, entre outros. Além disso, *Tocaia Grande* não narra a história de poucos personagens, mas trata da formação de uma cidade, onde muitas pessoas se relacionam, se desenvolvem e se tornam em parte integrante de uma comunidade solidária. Devido à grande extensão temporal e temática que o romance abrange, *Tocaia Grande*, assim como os demais livros amadianos, não é uma obra profunda e penetrante, mas uma ficção que mistura muitas ideias essenciais de Jorge Amado, tratando cada ponto com poucas páginas e descrições. Nesse sentido, se lermos *Tocaia Grande* como um livro isolado, nos sentiríamos um pouco confusos e perdidos, pois é difícil achar um tema central

do romance e o que encontramos são vários pontos superficialmente tratados em um romance de quinhentas páginas.

Contudo, assim como a prolixidade e a repetição não só cansam os leitores e os críticos, mas também enfatizam as ideias que o autor quer divulgar, apontando os problemas que precisam ser resolvidos, *Tocaia Grande* também desempenha papel importante se considerarmos todas as obras amadianas como uma totalidade. Por um lado, *Tocaia Grande* articula as temáticas espalhadas em diversos romances de uma forma mais sistemática; por outro, as ideias que parecem mal explicadas em *Tocaia Grande* já possuem interpretação mais completa nas obras anteriores às quais o romance alude. Além disso, dado que a carreira literária de Jorge Amado durou quase setenta anos e que os seus pensamentos mudaram ao longo do tempo, *Tocaia Grande* pode ser considerado uma conclusão ou até revisão do escritor baiano, especialmente em comparação com os romances engajados de Jorge Amado, ou seja, do seu primeiro romance, *O país do carnaval* à trilogia *Os subterrâneos da liberdade*.

Para além de sintetizar os principais elementos na criação de Jorge Amado, a outra singularidade de *Tocaia Grande* é que o romance volta à origem de uma cidade, da zona grapiúna e, até certo sentido, da nação brasileira. Isso quebra a separação entre a ficção e a realidade, fazendo de *Tocaia Grande* não só uma síntese dos romances de Jorge Amado, mas também uma miniatura do mundo real, ou seja, uma síntese da sociedade brasileira. Portanto, intitulo o trabalho “Tocaia Grande: Romance-Síntese de Jorge Amado” e divido-o em quatro capítulos.

No Capítulo I, faço uma breve apresentação de todos os romances amadianos segundo a ordem cronológica, com objetivo de discutir os temas essenciais e as características destacáveis de Jorge Amado, ressaltando a continuidade e a transformação nas obras amadianas e indicando a possibilidade de criar uma obra-síntese da sua criação.

No Capítulo II, explico, em primeiro lugar, a importância do tema “formação de sociedade” nas obras amadianas e a definição de “romance-síntese”. À vista disso, analiso como se forma uma sociedade em Tocaia Grande, dando ênfase aos personagens femininos, negros, vagabundos, imigrantes e descendentes de índio, ressaltando as diferentes imagens nos romances anteriores e posteriores, comprovando que, em *Tocaia Grande*, a identidade de cada grupo de personagens é representada de uma forma mais completa e caleidoscópica.

Tais personagens são pessoas marginais na sociedade real, mas são os favorecidos nas obras de Jorge Amado do início ao fim. Dessa forma, o autor manifesta constantemente seu sonho de reformar a sociedade defeituosa e construir um mundo ideal. Para realizar o sonho usam-se duas maneiras principais; uma é ideológica e outra é carnavalesca. Desde os romances engajados até os picarescos, as ideias de Jorge Amado transformam-se do socialismo ao anarquismo, enquanto a descrição dos carnavais nos primeiros livros torna-se no estilo carnavalesco que se destaca nos romances posteriores. Em *Tocaia Grande*, o aspecto ideológico e o carnavalesco reúnem-se como “anarquismo-carnavalesco”, a fim de construir um mundo utópico. É isso que trato no Capítulo III.

No último capítulo, falo brevemente a ligação entre *Tocaia Grande* e os livros não ficcionais de Jorge Amado, debruçando-se sobre o cruzamento entre a realidade e a ficção.

Capítulo I: Continuidade e Transformação

Quando lançou seu primeiro romance em 1931, Jorge Amado foi reconhecido como um jovem escritor com talento de observar e expressar. Caracterizadas por uma tendência política de esquerda, suas obras causaram grande polêmica entre os críticos e literatos. Uns consideraram que suas propagandas partidárias comprometiam seriamente o valor literário de suas obras e que as suas personagens não passavam de estereótipos superficiais, outros exaltaram seu depoimento honesto e sua posição solidária com os proletários e oprimidos. Depois do afastamento do Partido Comunista Brasileiro, ele ficou de novo na berlinda quando, já em 1958, publicou *Gabriela, Cravo e Canela*, que foi elogiado por ser livre de preconceitos dogmáticos e conter alta qualidade artística, mas ainda recebeu críticas pela descrição pornográfica e pelo desrespeito ao catolicismo. Por isso, seja como for, ele nunca saiu do foco das críticas e pode-se dizer que, a cada passo que deu no mundo literário, a fortuna crítica sobre ele crescia, originando-se de diferentes países, épocas e áreas de conhecimento.

Portanto, é importante para este trabalho fazer referência aos romances anteriores e trabalhos relativos a eles, visto que a proposta desta dissertação é considerar *Tocaia Grande* (1984) um romance-síntese de Jorge Amado, o que implica dois fatores fundamentais: o primeiro é que *Tocaia Grande* deve conter características essenciais representadas nos livros anteriores, e o segundo é que o livro tem função de articular as ideias já expressas pelo autor, de uma forma mais clara e concisa, evitando a filiação ideológica mais estrita, como ocorrera anteriormente, e focalizando preocupações mais permanentes e universais. Nesse sentido, introduzir as obras amadianas e os estudos já realizados contribuirá para o esclarecimento sobre temas, estilos e intenções artísticas do autor, apresentando um panorama da sua criação literária. Tendo-se em vista que o escritor publicou mais de vinte romances e que os estudos relevantes desde os anos 30 são

numerosos, é impossível abordar todos os detalhes. Portanto, abordarei aqui somente os aspectos mais representativos que indicam a continuidade e a transformação na produção literária amadiana e que, ao mesmo tempo, são de grande valia para a construção de minhas hipóteses, questões e problemas.

Ainda no início dos anos 30, quando saiu *O País do Carnaval*, livro que trata da confusão de “o que somos” “para onde vai o Brasil” e do pessimismo perante a realidade brasileira em relação à mistura racial, ao temperamento carnavalesco e ao tédio intelectual, Jorge Amado conseguiu grande repercussão com o livro de estreia. Entre os comentários podemos destacar o de Heitor Marçal (1932, p.65), que definiu *O País do Carnaval* como “um romance de inquérito e depoimento, em que todos depõem e inquirem”, o de Otávio de Faria (1931) que considerou o livro de estreia “um grande romance” (p.61), um “livro triste, de desespero da vida e do mundo” (p.64), e se salientam os de Augusto Frederico Schmidt, que servem como prefácio da primeira edição deste livro e apontam dois pontos fundamentais: a indecisão das ideias e a procura religiosa.

Seu livro tem graves defeitos. [...] Não sei de outro romance nosso que trouxesse a tona como o seu, *na indecisão das suas linhas de composição, tal complexidade de problemas.* (1931, p.56, grifos meus)

Cristo é a chave e é a medida. Felizes os que veem por acaso essa iluminação. (ibid.)

É certo dizer que neste romance de estreia se notam confusões em termos temáticos, parecendo que o jovem escritor era, até certo ponto, o mesmo tipo do seu protagonista Paulo Rigger, que se envolvia em pensamentos dos outros – o cepticismo de Pedro Ticiano, o romantismo de Ricardo Braz, a religião de Jerônimo e o comunismo de José Lopes. Devido à indecisão e complexidade dos problemas, mesmo que Paulo Rigger buscasse a solução católica neste romance, não é surpreendente que Amado abandonasse o catolicismo nos romances posteriores e se tornasse um militante ativo do Partido

Comunista.

Na verdade, o significado de *Cacau* (1933) não é nada menor do que o de *O País do Carnaval*, pois neste romance se iniciaram os grandes temas que seriam repetidos frequentemente e se inaugurou a fase engajada de Jorge Amado. Em 1932 o jovem romancista se integrou à Juventude Comunista, e no ano seguinte ele expressou claramente sua posição ideológica com a publicação de *Cacau*. Neste livro se mantêm – até se intensificam – as características de inquérito e de depoimento, que se tornaram especialidades mais permanentes de Jorge Amado. Impulsionado pela intenção de conceber um romance proletário, o autor declarou na epígrafe que “tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade a vida do trabalhador das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário? (P.3)” Tal caráter documentário também foi confirmado pelos críticos da época. Odilo Costa Filho (1933, p.77) disse que “este Jorge Amado fez coisa tão pouco literária que qualquer outro não faria”, enquanto José Auto (1933, p.73) e Omer Mont’Alegre (1933, p.78) usaram “um positivo da vida”, “verdade fotografada” para qualificar o livro.

Neste ponto, não há muita divergência entre os críticos, mas se levantou polêmica acerca da linguagem, do realismo em certos trechos e da intervenção ideológica na obra. Perante as acusações de excessos de realismo e das brutas expressões populares, ainda surgiram defensores como Murilo Mendes (1933, p.72) declarando:

Discordo de alguns críticos que acharam abuso de palavrões no romance. Acho os palavrões enquadrados aí com muita espontaneidade, não se descobre preocupação de exotismo, de efeito, no escritor. O palavrão é necessário, é um esforço, um desabafo, chega mesmo às vezes a ser um elemento lírico.

A propósito de *romance proletário*, enquanto uns críticos atacaram Jorge Amado por “se imiscuir demasiado na vida dos seus personagens, ou de querer fazer tese (Oscar Mendes, apud Táci, 1961, p.53)”, outros foram mais amenos, observando que “o

elemento intencional tira, evidentemente, certa frescura, certa espontaneidade. Mas, de modo algum, destrói a força da obra, o seu poder emocional. (Motta Filho, apud Táci, 1961, p.52)” Ao lado das acusações contra sua postura partidária, ainda houve muitos comentários sobre a irracionalidade da história e o maniqueísmo radical. Segundo Manuel Bandeira, “*Cacau* como romance é muito defeituoso. Mal colocado no seu primeiro arcabouço, porque aquele rapaz pequeno-burguês que vira trabalhador de enxada e mais tarde vem a escrever o romance é de todo inaceitável. (apud Táci, 1961, p.54)” E Marques Rebelo atestou que os personagens no romance se dividiam “em duas grandes filas – os bons e os maus. Os maus são ricos, quer dizer, os coronéis, os donos de cacau em suma. Os bons são os trabalhadores, os braçais. (apud Táci, 1961, p.55)”

Apesar dos defeitos indicados pelos críticos, *Cacau* serve de base para os romances posteriores, especialmente os que pertencem ao “Ciclo do Cacau”, que é principalmente inspirado pelas memórias da infância de Jorge Amado. Alguns temas apresentados neste romance – a crueldade e avareza dos coronéis, dos ricos, a pobreza dos alugados, a miséria das mulheres da roça, a solidariedade dos jagunços – sejam principais sejam secundários, reapareceriam nas obras posteriores de tempo em tempo, com certas modificações e transformações, registrando a realidade rural no sul da Bahia.

No entanto, essa característica regionalista não era exclusiva dos romances daquela década. Com a publicação de *Suor* (1934), Jorge Amado mudou o cenário da zona rural para a cidade. Neste livro a representação naturalista é impressionante e até excessiva – o prédio 68 da Ladeira do Pelourinho que engole os moradores, o suor e o cheiro de urina, que causam incômodo na leitura, a crueldade da descrição que reduz os personagens a animais, os palavrões, o erotismo explícito – recebendo tanto aprovação quanto críticas. Convém relevar que o naturalismo de Jorge Amado “nada tem a ver com aquele narrador arremedo de cientista proposto por Zola, ainda que ambos compartilhem uma vontade de ‘curar’ a sociedade”, considerando que o narrador em *Suor* se intromete na narrativa,

julgando suas criaturas a todo tempo, e que o romancista baiano detectou “doenças e agentes deletérios” diferentes daquele na opinião de Zola, ou mais especificamente, o que interessou Amado é o resultado de um sistema econômico em vez de meios de cultura (Luis Bueno, 2006, p.251-252).

O romance ainda apresenta algumas singularidades, nomeadamente a narrativa fragmentária e a diversidade das personagens, que denotam a intenção do autor em retratar personagens de procedências diferentes e obter uma significação universal, como se depreende das observações de Agripino Grieco (1948, p.80)

Talvez haja demasia no cosmopolismo da casa, onde se espremem italianos, portugueses, espanhóis, árabes, alemães, pretos e os piores representantes de todos os países, espurcícia, vômitos de raças, lixo de almas atirado ao monturo do Brasil. Esse pessoal estará um pouco atochado em tal prédio, reunido um pouco arbitrariamente num tempo e num espaço que serão mais da literatura que propriamente da cidade do Salvador.

A fragmentação é a forma adequada para expor a situação miserável de cada personagem. Assim como Eduardo de Assis Duarte (1996, p.64-65) observou: a fragmentação “funciona como princípio construtivo do próprio texto, montado a partir da justaposição de rápidos instantâneos do cotidiano lumpen-proletário”. Ao passo que o enredo central e a temporalidade cronológica foram postos de lado, “depara-se o leitor com a simultaneidade dos dramas vividos em cada pedaço do casarão”. Ao mesmo tempo, devido a essa forma fragmentária, a caracterização dos personagens em *Suor* “é mínima e visa unicamente a ressaltar as determinações econômico-sociais que lhes governam a existência”. Tal asserção coincide com a opinião de Miécio Táci (1961, p.62), que notou em *Suor* “a técnica de tratamento de um assunto de massa, em que as figuras de primeiro plano se diluem na predominância de uma coletividade anônima” e definiu o romance como “uma história sem enredo central, romance não de um par, mas de heróis em multidão”.

Substituir o indivíduo pelo coletivo era exatamente o intuito de Jorge Amado ao elaborar o romance, levando em consideração o apontamento de Graciliano Ramos (1935,

p.85): “o Sr. Jorge Amado tem dito várias vezes que o romance moderno vai suprimir o personagem, matar o indivíduo. O que interessa é o grupo.” Porém, aparentemente, Ramos não concordou com Amado, ao continuar dizendo:

Se isso fosse verdade, os romancistas ficariam em grande atrapalhão. Toda a análise introspectiva desapareceria. A obra ganharia em superfície, perderia em profundidade. Ora, em *Suor* há personagens, personagens pouco numerosos. Não percebemos ali o movimento das massas.

Ambos têm razão, apenas tomando diferentes ângulos, pois as figuras amadianas exprimem certa tensão entre individualidade e coletividade, entre exagero e verdade. Esse paradoxo permanece nas obras posteriores sem impedir que, com *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937) se abrisse um novo caminho criativo na obra de Jorge Amado. Sendo considerado um dos melhores romances dos anos 30, *Jubiabá* é de fato a fonte dos dois romances sucessivos. O herói, Antônio Balduino, o Baldo, é um órfão negro criado por uma tia pobre. Após o enlouquecimento da tia, ele foi acolhido por uma família portuguesa que de início o tratava bem, mas o expulsa por causa de uma intriga urdida por Amélia, uma empregada branca. Ele vive muitas aventuras em busca da liberdade – sendo cabeça de um bando de crianças, lutando como boxeador, trabalhando num circo, navegando com os marinheiros, fugindo depois de esfaquear um capataz por causa de uma menina de 12 anos e tornando-se líder de greves nas últimas páginas do livro. Ele tem vários namoros, mas a única mulher que se enraizou no coração dele foi Lindinalva, filha da família portuguesa, mulher que ele nunca possuiu e que, depois de ser abandonada por seu noivo, virou prostituta e morreu na miséria. Quanto aos comentários sobre o romance, a “tristeza” e a “poesia” são os aspectos mais indicados pelos críticos:

O romance é incontestavelmente um documento dos mais dolorosos expostos às vistas do mundo. (José Lins de Rego, 1935, p.94)

Todo o partidarismo intencional do Sr. Jorge Amado não conseguirá, porém, destruir essa

tão dolorosa e comovente figura de Lindinalva [...] sombras evanescentes mas que perduram como uma realidade de tristeza e de desgraça. (Oscar Mendes, 1935, p.96)

Jubiabá é um livro triste, quase um livro doloroso. (Edison Carneiro, 1935, p.114)

O grande poema de Jorge Amado. (Edgard Cavalheiro, 1935, p.103)

Livro tocado de poesia. (Octávio Tarquínio de Sousa, 1935, p.102)

A poesia transfigura as páginas desse livro. (Almeida Sales, 1935, p.123)

O realismo palpitante deste livro não prejudicou o sentimento poético que encontramos em todas as suas páginas. (Jayme de Barros, 1935, p.127)

Outra novidade de *Jubiabá* é, sem dúvida, a criação de um herói negro. Na opinião de Renato Mendonça (1935, p.118), “antes de *Jubiabá*, só havia dois romances dedicados ao negro: *Rei Negro*, de Coelho Neto e o *Feiticeiro*, de Xavier Marques”, e o romance negro de Jorge Amado permanece em plano superior na história da literatura brasileira, especialmente com as descrições feiticeiras como no capítulo de “Macumba”. Contudo, é preciso ressaltar que naquela época a religião afro-brasileira ainda não foi considerada como um grande valor das obras amadianas. Ao racionalizar a escolha de *Jubiabá* em vez de Antônio Balduino como o título, Jayme de Barros (ibid.) escreveu que:

No entanto, quem tem razão é o sr. Jorge Amado. *Jubiabá* representa no romance o centro da vida dos negros brasileiros, é o derradeiro obstáculo inconsciente à sua libertação integral, a última força ancestral, atávica e escravizadora, que, pelo sortilégio das macumbas, dos despachos e dos cangerês, ao chamado do ritmo rouco dos batuques, os impedem de despedaçar as pesadas algemas do cativo.

É natural que Barros não pudesse prever que, trinta anos mais tarde, com a publicação de *Tenda dos Milagres* (1969) Jorge Amado gastaria páginas de argumentos para defender a cultura afro-brasileira e o sincretismo se tornaria um dos termos mais importantes nas críticas amadianas. Essa divergência entre diferentes épocas também mostra até que ponto evolui a representação racial nos romances amadianos. Assim como Luis Gustavo Freitas Rossi (2009) analisou, nos primeiros livros de Jorge Amado, os personagens negros possuem ligações mais estritas com teorias de classe do que com

questão de raça, e a afro-brasilidade só começou a ganhar peso nos livros posteriores, quando a preocupação da revolução socialista deu lugar ao zelo pelas pessoas que sofrem com o preconceito racial. Duarte (1996) também enfatizou que em *Jubiabá*, a malandragem de Baldo é salientada “justamente para servir de contraponto ao novo Balduino que vai surgir na fase do engajamento e que aprende, com greve, quão falsa era a liberdade da vida lúmpen” (p.103) e ainda, “A fala do personagem opõe (e inferioriza) o apelo aos deuses do culto afro à solidariedade concreta própria à greve” (p. 104).

A história de *Mar Morto* é uma narrativa muito poética e triste, contendo vestígios de *Jubiabá*, pois no romance anterior o tema do mar e da morte já foi abordado e no Capítulo “Saveiro” até apareceram Mestre Manuel e Guma, protagonistas de *Mar Morto*. Para além de ser uma história do amor singular e inesquecível, as mulheres – Esmeralda que simbolizava tentação irresistível, Rosa Palmeirão que era temida de todo mundo e Lívia que, com o ato de virar saveira em vez de prostituta após a morte do marido, quebra o fado das mulheres de marinheiro – passaram a ser personagens mais notáveis no romance contemporâneo. E a figura mítica de Iemanjá, a rainha do mar no candomblé, para além da deusa fatal, é considerada como mãe e esposa.

Capitães da Areia também é considerado romance irmão de *Jubiabá*, porque o herói Pedro Bala tinha muita semelhança com o Baldo adolescente e seguia o mesmo caminho do negro legendário – participar ativamente em sindicato e greve. Além disso, alguns companheiros de Pedro Bala também lembram os amigos de Baldo, nomeadamente “Felipe, o Belo”, “Sem-Dentes”, “Gordo”, que se transfiguram em “Gato”, “Sem-Perna”, “Boa-Vida”, “Pirulito”. Contudo, devidamente, o autor adicionou elementos inéditos neste romance sobre crianças sem lar, tais como a Dora e o Padre José Pedro. Quando apareceu pela primeira vez, Dora era apenas uma órfã indefesa. Após se integrar ao grupo de Pedro Bala, ela começa a desempenhar o papel como mãe, irmã para todos os meninos, mostrando coragem para lutar. No final, ela morre como a esposa de Pedro Bala e torna-se outra

heroína trágica. Padre José Pedro também é uma figura bondosa mas frustrada, que deseja ajudar as crianças mas não tem poder e recursos suficientes para realizar seu plano. Com este romance, o autor criou novas imagens femininas e dos padres católicos, e o mais importante é que o lançamento deste livro foi reconhecido como o encerramento do chamado “ciclo da Bahia”, que talvez seja a primeira periodização de Jorge Amado.

De acordo com Alfredo Wagner Berno de Almeida (1979), tal periodização não é indiscutível, mesmo que os romances mostrem correlações notáveis, especialmente *Jubiabá*, *Mar Morto* e *Capitães da Areia*, e que os intérpretes chegassem à unanimidade em torno disso. Afora as análises sobre a validade de definir o ciclo usando o espaço geográfico, a continuidade entre os seis romances foi julgada como questão central desta discussão. Por meio dos comentários que se sucederam a cada livro, pode-se enxergar que no início dos anos 30 os romances amadianos foram considerados documentário, depoimento, cópia de realidade, porém, a partir de *Jubiabá*, a característica poética foi realçada por mais críticos. Almir de Andrade e Tasso de Silveira até apontaram os sinais de uma concepção cristã em *Mar Morto*. Então apareceu um fenômeno curioso (Berno de Almeida, p. 139-140):

O pretenso silêncio de Amado aliado à interpretação que persevera na relevância da ‘poesia’ propicia estas incursões retrocessivas e até mesmo uma manipulação do que seria uma revisão dos critérios que nortearam os seus ‘seis romances’. Somente *Cacau*, onde não há como negar a autodefinição explícita do autor, não seria alcançado por este momento de continuidade. Tanto aquele que tem como viga mestra, em sentido direto, a característica ‘poética’, quanto aquele outro continuísmo que, através da ‘poesia’, instaura a caracterização ‘cristã’ não incluem *Cacau*.

À medida que *Cacau* serve como um empecilho para a pretensão de submergir Jorge Amado em “poesia”, *Mar Morto* tornou-se obstáculo a rotular os primeiros livros de “romance proletário”. Foi, provavelmente, por isso que Duarte (1996), quando analisou Jorge Amado e seu “romance em tempo de utopia”, abordou todos os romances anteriores menos a história entre Guma e Lívia (*Mar Morto*).

Enfrentando o paradoxo entre característica documentária e poética, Antônio Cândido escreveu em 1945 um artigo intitulado “Poesias, documento e história”, admitindo a oscilação entre os dois aspectos nas obras amadianas e abordando mais um romance – *Terras do Sem Fim* (p.112-113):

Cacau queria ser um documentário impessoal. [...] A intenção de *Suor* é da mesma natureza. Mas a poesia esperava o sr. Jorge Amado atrás da esquina dos seus cortiços. *Jubiabá* vive dela, e adquire graças a ela uma amplitude até então desconhecida na nossa literatura. [...] Em *Mar Morto* o sr. Jorge Amado perde francamente o pé e se afunda na pura poesia. [...] *Capitães da Areia*, volta o documentário a se impor. [...] Em *Terras do Sem Fim* [...] Documento e poesia se fundem harmoniosamente através do romance histórico.

Segundo Cândido, nas obras de Jorge Amado o documento é representado por uma asserção e uma informação. Esta descreve a vida dos trabalhadores e aquela exprime atitudes sociais, ao passo que a poesia reside em certos temas ou formadores da ambiência, tais como o mar, a noite, a floresta, o vento, o amor, que arrastam a história para um extraordinário clima lírico. Como o título indica, neste ensaio ainda se trata da historicidade, que foi atribuída a *Terras do Sem Fim* (1943) como uma novidade, graças à qual o livro ganha em humanidade e em universalidade, conseguindo mais alcance social e artístico.

Consequentemente, o dualismo “documento – poesia” de Jorge Amado foi aceito pelos críticos literários e os caracteres épico, histórico e telúrico começaram a ganhar peso ao comentar *Terras do Sem Fim*, a reconhecida obra prima do autor, que trata das conquistas da mata virgem na zona de cacau no início do século XX, entretecendo vários cenários e linhas de narrativa, tais como a miséria poetizada das três irmãs forçadas à prostituição, a tragédia amorosa do Virgílio e Ester, a artimanha do Capitão João Magalhães, etc.. O livro recebeu muitos comentários positivos, sendo considerado o melhor livro do autor e um dos mais importantes da literatura brasileira. Para além das especificidades estéticas deste romance, os elogios também se devem ao “enfraquecimento doutrinário” que,

segundo Cândido, “importa em enriquecimento de sua arte e da sua compreensão humana. (ibid., p.120)”

Parecia que com *Terras do Sem Fim* o autor já chegasse à sua maturidade e pisasse num caminho certo para a coroa literária, porém, ao lançar *São Jorge dos Ilhéus* (1944), história do que sucedeu trinta anos depois da luta desbravadora e que trata de como os exportadores privaram a terra dos coronéis e pequenos fazendeiros, ele desesperou os críticos, começando a dar voz aos comunistas na sua obra. Assim como Berno de Almeida indicou, este romance “afetou sensivelmente sua condição de marco anunciador de uma nova fase de Amado caracterizada pelo satisfatório domínio de técnicas literárias essenciais e pelo não-sectarismo político (p.175).” Uma das provas é a afirmação de Milliet em 1944: “Jorge Amado vem marcando sua carreira literária de avanços e recuos desnorteantes. Saltos para frente a que sucedem passos para trás inesperados. (apud Berno de Almeida, p.176)” Ademais, se *São Jorge dos Ilhéus* foi julgado como um retrocesso, *Seara Vermelha* (1946) – uma ficção sobre os sofrimentos dos retirantes e as trajetórias dos três irmãos: o soldado João, o jagunço José e o comunista Juvêncio – foi criticado como o “pior romance” do autor por alguns intérpretes, por sujeitar a criação literária à propaganda partidária.

No entanto, para o próprio escritor, entre os três romances – *Cacau*, *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus* – não há saltos nem recuos, mas uma linearidade constante. Sob este pretexto ele escreveu na folha do rosto de *Terras do Sem Fim* que “há dez anos passados escrevi um romance, pequeno e violento, sobre o mesmo tema do cacau, ao qual volto hoje” e que “constato com imensa alegria que uma linha de unidade jamais quebrada liga não só a toda a minha obra realizada nesses dez anos como a vida que durante eles vivo”. Em *São Jorge dos Ilhéus* também se encontra uma epígrafe anunciando que “em verdade este romance e o anterior, *Terras do Sem Fim*, formam uma única história: a das terras do cacau no sul da Bahia.” Ao mesmo tempo, conforme críticos como Miécio Tati, embora não conseguisse “atingir a mesma totalidade épica” das obras anteriores, *Seara*

Vermelha mantém o estilo revolucionário de Jorge Amado (1951).

A introdução das discussões acima não pretende avaliar os romances amadianos nem as interpretações relativas a eles, senão mostrar a complexidade das relações entre os diferentes romances do escritor. Enquanto os retirantes em *Seara Vermelha* saíram do campo para São Paulo, que aos olhos deles parece terra de Canaã, Amado também transferiu seu cenário literário para grandes cidades, concebendo a trilogia *Subterrâneos da Liberdade – os Ásperos Tempos, Agonia da Noite e A luz do túnel* – romances mais engajados pela ideologia comunista. Mesmo assim, a história não se limita a propaganda e militância. Para Duarte (1996, p.210), enquanto a trilogia “atinge o clímax do processo de *partidarização*”, constitui ainda “o momento máximo do *alargamento de horizontes*” representado na problemática abordada, ou seja, a narrativa ultrapassa as fronteiras baianas e chega a questões mais amplas no quadro político e social de todo o Brasil. Berno de Almeida (1979, p.222) tomou outro ângulo, indicando que o objetivo de Amado ao escrever esses romances é atender aos preceitos do Realismo Socialista e que “os acontecimentos narrados referem-se a um determinado tempo [...] A situação narrada é lida à luz de episódios que marcaram este período”. Por isso, na opinião de alguns críticos como Pedro Motta Lima (1954, p.236), *Subterrâneos da Liberdade* expressa grande historicidade e veridicidade, que possibilitam a criação dos personagens de carne e osso em vez de “fotografia de carnet”.

Tais exemplos nos levam a pensar que, não obstante a tipificação e maniqueísmo dos romances desde *São Jorge dos Ilhéus*, é inadequado reduzir as obras amadianas desse período à falsidade ou mentira. Assim como o autor declarou na entrevista com Alice Raillard (1990), ele realmente acreditava nas ideias expressadas em *Subterrâneos da Liberdade* naquele momento, embora descobrisse mais tarde que o sonho pelo qual ele lutava se mistura com muita ilusão. Além disso, o que ele escreveu foram exatamente os movimentos que ele vivenciou, participou e conheceu pessoalmente, nomeadamente a

greve de Santos e lutas do Rio Salgado, enquanto os personagens no romance são baseados na realidade, sejam silhuetas comuns do Nordeste que lhe são familiares, sejam agentes comunistas que ele conheceu pessoalmente em certo momento. Nesse sentido, embora o romancista tivesse situado a história no coração do Brasil, o que serve de base eram as lutas no Nordeste, da mesma maneira que ele escreveu *Cacau e Terras do Sem Fim*.

Enfatizei tanto a veracidade de *Subterrâneos da Liberdade* não só para aproximar a trilogia aos romances anteriores, mas também para estabelecer uma ligação entre ela e as obras seguintes, quebrando aquele cliché que interpreta *Gabriela, Cravo e Canela* como uma ruptura absoluta dos romances engajados. É claro que a partir deste romance pitoresco Jorge Amado deixou de inserir propagandas partidárias na sua criação, entretanto, o que ele escreveu não se afastou da realidade baiana, da sua observação e memória, dos materiais mais familiares para ele. Na verdade, a repercussão daquele livro no momento de lançamento foi muito complexa, divergente e polêmica. Tirando as disputas ideológicas entre comunistas (como Pedro Motta Lima), conservadores (como Alceu Amoroso Lima) e os demais críticos literários (como Afrânio Coutinho), restam, pelo menos, três mensagens importantes para compreender a continuidade nas obras de Jorge Amado. Em primeiro lugar, a característica poética, especialmente lírica foi muito referida nos comentários sobre o romance – assim como afirmação de Coutinho (1959, p.250), “Por toda parte, é o mesmo lirismo [...] por toda parte, é o mesmo senso do ritmo” – que fazem lembrar a recepção de livros anteriores, como *Mar Morto*. Em segundo lugar, *Gabriela* foi interpretado por vários críticos (Adonias Filho, M. Cavalcanti Proença, etc.) como o sinal de “volta ao regional”. Enquanto Jorge Amado enterrou as servidões partidárias representadas nos livros anteriores, em vez de um direcionamento completamente novo se começou um retorno ao regionalismo baiano, de preocupação telúrica. Em terceiro lugar, o rompimento com o romance engajado e com o PCB não implica naturalmente a renúncia das ideias revolucionárias. Para aclarar este assunto basta citar algumas frases do próprio

Jorge Amado:

Minha obra possui uma unidade fundamental, do primeiro ao último livro publicado, em favor do povo, contra os inimigos do povo, em favor da liberdade contra a opressão, em favor da fartura contra a fome e a miséria, a favor do futuro contra o passado, a favor do socialismo contra as sociedades feudais e capitalistas. (Jorge Amado, 1976 apud Berno de Almeida, 1979, P.253)

Roger Bastide (1972, p.51) também concluiu que entre romances pré e pós *Gabriela* “seria fácil estabelecer uma continuidade: o realismo maravilhoso¹, o romance social, a poesia épica [...] mas desta vez não é mais a epopeia do povo-pária e sim a dos vagabundos voluntários, dos contestadores por amor à liberdade e por paixão pelo povo”. Eduardo Portella (1972, p.80) afirmou que *Gabriela* possui “tudo o que de mais válido persiste da sua obra anterior”, sem que deixe de aumentar as fronteiras e criar novas dimensões. Além disso, certas características que parecem novidades em *Gabriela* já existiam nos livros anteriores amadianos, marcadamente o estilo folhetinesco, pois, segundo Duarte (1994), mesmo na fase mais engajada, Amado não escrevia conforme às regras rígidas do realismo crítico, mas se voltava para a tradição popular, adotava uma estrutura melodramática e combinava a herança narrativa com o neo-realismo proletário e a diferença só “ficou por conta da substituição da tonalidade épica e heróica, vigente nas obras de intenção política, pelo tom picaresco e humorístico que recobre o romanesco fantasmático” (p. 251).

Aliás, *Gabriela* mostra realmente novos estilos, que se desenvolviam e predominavam nos romances posteriores. Afora o abrandamento das ideologias de classe, destacam-se o encanto, a afeição e o caráter humorístico que existe nas ironias e sátiras em processo de narração. Por isso Wilson Martins (1972, p.165) nomeou os livros a partir de *Gabriela* “Comédia Baiana” e Cavalcanti Proença (1958, p.257) observou que “Jorge

¹ A questão do realismo maravilhoso será discutida mais tarde, pois é mais relevante nos romances da fase pós-*Gabriela*.

Amado assume atitude de quem se diverte”. Análise mais detalhada é a de Eduardo Portella (1972, p.81):

Em *Gabriela, Cravo e Canela*, no entanto, Jorge Amado se investe de certas conotações humorísticas que enriquecem particularmente o seu patrimônio romanesco. Não há nele, em nenhum momento, o humor gratuito [...] O humor nele conduz a um fim. É mais uma perspectiva que conduz a um todo. Esse humor auxilia as caracterizações, enriquece a humanidade do relato, exerce uma função crítica, além de provocar a reação [...] Humor, aliás, que perfeitamente se harmoniza com a configuração lírica que a sua obra ostenta. Daí porque de Jorge Amado se poderia dizer, forçando um confronto não de todo despropositado, que muito se identifica com Jean Anouilh no sentido de que é um comediógrafo que escreve tragédias.

À vista disso, as misérias e tragédias ocorridas frequentemente nos romances anteriores se mesclam com alegria, otimismo e se dirigem, em certo sentido, ao mistério. A própria Gabriela é um enigma encantado, que fascina todos os personagens no livro e leitores fora de suas páginas. Para além do cheiro do cravo e cor da canela, Gabriela possui a inocência celestial e não compartilha dos preconceitos sociais. Ela não se importa com dinheiro ou fama nem se sujeita ao poder ou regra. A partir deste livro, personagens femininos obtiveram uma nova posição nas obras amadianas. Embora nos romances anteriores já se formassem heroínas corajosas como a Linda de *Suor*, a Livia de *Mar Morto*, a Dora de *Capitães da Areia*, a Don’Ana e a Raimunda de *Terras do Sem Fim e São Jorge dos Ilhéus* e especialmente a Mariana de *Subterrâneos de Liberdade*, que lutavam do começo ao fim do livro, Gabriela foi a primeira que realmente superou o patriarcado, considerando que Linda foi influenciada por Álvaro Lima, Livia continuava a carreira de Guma, Dora entregou-se no último minuto da vida a Pedro Bala, Don’Ana e Raimunda eram membros da Família Badaró, e Mariana tinha pai e marido como seu “pilar espiritual”. Mas Gabriela era tão livre que nem quis casar com Nacib. Ademais, ela impulsionou indiretamente a mudança e o progresso na zona do cacau, pois ela não foi morta ao ser encontrada na cama com Tônico Bastos. Ou, usando as palavras de Juarez da Gama Batista

(1972, p.86, 87): “Gabriela absorverá todas as possibilidades do romance” e “terminou por tomar conta de tudo”.

Convém salientar alguns elementos estritamente relacionados com as personagens femininas – o gozo erótico e o prazer do paladar – que passaram a ser temas primordiais nos romances desde *Gabriela, Cravo e Canela* e chegaram ao seu ponto culminante em *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966). Na verdade, essas duas protagonistas, Gabriela e Dona Flor, são frequentemente referidas ao mesmo tempo, pois ambas são mulatas atraentes, cozinheiras incomparáveis e companheiras sensuais, ou melhor dizendo, símbolos idealizados da sexualidade e da gastronomia. Porém, assim como Ilana Strozemberg indica (1983, p.88), “ao contrário das raparigas, mero objeto do prazer sexual masculino, ‘comida’ dos homens, Gabriela ao mesmo tempo que é ‘comida’ [...] devora.” E Dona Flor também foi chamada por Vadinho, seu primeiro marido, de “meu manuê de milho verde, meu acarajé cheiroso, minha franguinha gorda. (AMADO, 1966, p.15)” Apesar de ter consentido no início da história com certas convenções sociais e se submetido à malandragem de Vadinho, Dona Flor se tornou outro emblema libertador depois de salvar o jogador mais famoso da cidade e viver com dois maridos tranquilamente. Nesse sentido, elas representam a tipicidade pitoresca e encarnam a ideia revolucionária de Jorge Amado na fase nova, que se dedicava à luta contra os preconceitos sociais, as belas aparências e as boas maneiras.

Contudo, entre *Gabriela* e *Dona Flor* ainda existe uma passagem importante, que é *A Morte e a Morte de Quincas Berro D’Água* (1961). Se para Gabriela a incompatibilidade com a sociedade não é sua escolha mas sua natureza, Quincas Berro D’Água e Dona Flor experimentaram certo rompimento com o passado e decidiram viver segundo sua própria vontade. Além disso, com *Quincas Berro D’Água* o autor criou seu primeiro protagonista anti-herói, um vagabundo voluntário representativo, que é considerado antecessor dos personagens malandros como o Vasco Moscoso de Aragão de

Os Velhos Marinheiros (1961), o *Vadinho* e o *Mirandão* de *Dona Flor*. Dessa forma se estabeleceu “o tema do ‘jogo da vida’, ‘a vida como um jogo’”, que é aceito “como contraposição e vitória sobre a convicção do transitório, eventual e irrelevante a que tende se reduzir a vida como um juízo de valor. (Juarez da Gama Batista, 1972, p.105)”

Tais temas – gozos sexuais, gustativos e elogio aos vagabundos – se revelam de maior importância quando relacionados às teorias de carnavalização de Bakhtin (apud. Affonso Romano de Sant’Anna, 1983, p.56), que considera carnaval como “a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova”, com “ênfase às mudanças e transformações, da morte e da renovação.” Por isso, as cenas carnavalescas se assumem para quebrar hierarquias sociais, misturando a festa e a guerra, o riso e a morte, adicionando mais sensações e, ao mesmo tempo, fundindo a rebeldia ideológica na época anterior com o costume provinciano de uma forma mais natural e deleitosa. Quanto ao texto específico de Jorge Amado, Sant’Anna atestou que “esse tópico pode ser entrevisto de várias maneiras na trajetória de *Quincas*. De uma maneira geral a sua estória é a estória de sua *entronização mítica*. (ibid., grifos meus)” Jorge de Souza de Araujo também observou que em *Quincas* “o sublime e o vulgar se casam, materializando o carnaval do *sobrenatural* (2003, p.172, grifos meus)”. Ambas as afirmações revelam outro tema que se destaca nas obras posteriores de Jorge Amado – descrições surrealistas ou, em outros termos, o realismo maravilhoso indicado por Bastide como prova da unidade dos romances amadianos.

Traços semelhantes também se encontram em *Dona Flor e seus dois maridos* – embora tivesse morrido, *Vadinho* voltou para satisfazer *Dona Flor*, zombar de mulheres bonitas e brincar com os jogadores. Quem lê o livro não se esquecerá do penúltimo capítulo, em que os *Orixás* estavam reunidos para enterrar *Vadinho* e foram vencidos por *Dona Flor*, mulher livre de peia e hipocrisia. Nesse processo se inserem outros acontecimentos espantosos:

Então as donzelas da cidade desnudaram-se e saíram a se oferecer nas ruas e nas praças.

Logo nasciam os filhos, aos milhares. Iguais, pois eram todos filhos de Vadinho, todos canhotos e pelo avesso. Pelo mar navegavam casas e sobrados, o farol da Barra e o solar do Unhão; o Forte do Mar transportou-se para o terreiro de Jesus, e nos Jardins brotavam peixes, nas árvores amadureciam estrelas.

[...]

Vinha o povo correndo nas ladeiras, com lanças de petróleo e um calendário de greves e revoltas. Ao chegar à praça, queimou a ditadura como um papel sujo e acendeu a liberdade em cada esquina.

Quem comandou a revolta foi o Cão e às vinte e duas horas e trinta e seis minutos ruíram a ordem e a tradição feudal. Da moral vigente só restavam cacos, logo recolhidos ao Museu. (Amado, 1966, p373-374)

Por meio desses trechos não só notamos o realismo mágico, mas também enxergamos o espírito revolucionário que existe sempre nas obras de Jorge Amado. Quando os dois aspectos se unem, expressa-se a intenção de defender a liberdade de escolher a crença e de conservar a cultura baiana. Como Salvador é conhecida como “Bahia de Todos os Santos”, onde os Santos e as Virgens se misturam com os deuses africanos, as igrejas católicas coexistem com os terreiros de candomblé, as comemorações cristãs cruzam-se com as festas africanas, para descrever esta região o autor não pode adotar outra forma senão a sincrética. Conforme a opinião de Reginaldo Pranti, “em matéria de religião, Jorge Amado é, antes de mais nada, sincrético. Como é sincrética a Bahia, seu personagem principal. (2009, p.49)” Ao passo que os livros de Amado foram traduzidos nos outros países, o sincretismo religioso também é considerado uma das maiores características da nação brasileira.

Embora tivesse sido abordado nos romances anteriores, o tema se tornou mais impressionante a partir da segunda história de *Os Pastores da Noite – O Compadre de Ogum*, pois nesta história o Orixá é descrito como um protagonista em carne e osso, diferente de Iemanjá e Omulo simbolizados em *Mar Morto* e em *Capitães da Areia*. Como o título designa, *O Compadre de Ogum* narra as causas e consequências do batizado de uma criança branca, filho do negro Massu, que sentiu muita pressão ao escolher o padrinho, porque

todos os amigos queriam ser compadres dele. Sabendo a preocupação dele, Ogum, Orixá protetor de Massu, informou que ninguém ia ser o padrinho do menino a não ser ele, o próprio Ogum. Se nos livros anteriores, os deuses africanos só apareciam na crença dos personagens, desde então sua existência foi confirmada pela presença física, pelo menos, no universo estabelecido por Jorge Amado.

A história é curta, mas a representação sincrética é rica. O batizado é uma das ocasiões mais importantes no catolicismo, mas o padrinho escolhido é um Orixá de origem africana, sem se esquecer de que embora o pai seja negro, o filho é puramente branco, “louro, de cabelo escorrido e olhos azulados” (Amado, 1964, p.105). E o mais interessante é que, quando o cavalo reservado de Ogum foi montado por Exu, Orixá conhecido por suas brincadeiras e estripulias, Ogum “entrou pela cabeça do padre Gomes. E, com mão forte e decidida, aplicou duas bofetadas em Exu para ele aprender a comportar-se” (ibid., p.145). Pois o sacerdote era o único filho de Ogum que estava na cidade naquele momento, embora nunca tivesse feito as obrigações no tempo devido. E no batizado o nome do padrinho foi inventado como “Antônio de Ogum”, uma vez que Ogum é sincretizado com Santo Antônio. Para além dos enredos alegóricos ainda se encontram depoimentos mais diretos sobre o assunto:

A grande maioria de seus paroquianos assíduos à missa, carregando os andores nas procissões, dirigentes da Confraria, eram também de candomblé, misturavam o santo romano e o orixá africano, confundindo-os numa única divindade. Também nas camarinhas dos candomblés, tinham-lhe dito, as estampas de santos católicos estavam penduradas junto aos fetiches, ao lado das esculturas negras, São Jerônimo na camarinha de Xangô, São Jorge na de Oxóssi, Santa Bárbara no peji de Iansã, Santo Antônio no de Ogum. (ibid., p.130)

Esse tom informativo, até um pouco acadêmico, é mais sensível em *Tenda dos Milagres* (1969), outro romance importante sobre o sincretismo, cujo protagonista tem dois nomes – Pedro Archanjo no sentido católico e Ojuobá em termos de Umbanda. Apesar de

ser um livro dedicado às questões religiosas da Bahia, o romance é menos maravilhoso ou fantástico, porque “a crença é apresentada não como magia, e sim como traço cultural popular. (Theodore Robert Young, 1995, p.81)” Antônio Olinto (1972, p.207) também comentou que “*Tenda dos milagres* é romance de tese, mas num grande e alto sentido” e Ilana Seltzer Goldstein (2003, p.215) explicou que *O Compadre de Ogum* louvava o sincretismo não usando confronto da teoria senão “por meio de situações engraçadas e fantásticas”, enquanto em *Tenda dos Milagres* se desenvolviam “argumentos a favor de mestiçagem, sem deixar de fazer referências a teóricos raciais que realmente debateram a questão.”

Tese, popularismo e teoria lembram os comentários da fase engajada de Jorge Amado. Além disso, Pedro Archanjo, o personagem favorito de seu criador², apesar de ser beberrão e mulherengo, deixa de ser vagabundo e irresponsável como Quincas Berro D’água ou Vadinho. Ele é em certo sentido um sabedor corajoso a favor dos oprimidos, um lutador contra o preconceito social e um companheiro solidário de todos os plebeus. Pode-se dizer que em Pedro Archanjo se encontram reflexos de alguns dos “heróis militantes” amadianos, tais como Cordeiro de *Cacau*, Pedro Bala de *Capitães da Areia* e João de *Subterrâneos da Liberdade*. Jorge Amado (1990, p.52) também confirmou que “não creio que tenha sido escrito no Brasil um livro de conteúdo mais revolucionário nos últimos tempos do que *Tenda dos Milagres*, livro realmente da luta do povo brasileiro contra o racismo”.

Dessa forma, de *Gabriela, Cravo e Canela* a *Tenda dos Milagres* se forma outro processo evolutivo iniciado por uma “obra-prima” e terminando por um romance de tese, assim como a passagem desde *Terras do Sem Fim* até os *Subterrâneos da Liberdade*, só que o caso anterior é muito mais polêmico do que o seguinte. De outro lado, se o autor mudou sua inclinação comunista para a produção pitoresca depois da publicação de *Os*

² Na entrevista com Alice Raillard (1990, p.305), Amado afirma que “a meu ver, o personagem mais completo de toda minha obra é Pedro Archanjo”.

subterrâneos da Liberdade, com o lançamento de *Tenda dos Milagres* ele abordou questões raciais, tanto em termos sociais quanto culturais.

Em seguida, Jorge Amado escreveu dois livros intitulados por nomes femininos – *Teresa Batista Cansada de Guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977), que recordam *Gabriela* e *Dona Flor*. Numa entrevista feita no mesmo ano da publicação de *Teresa*, o autor afirmou que “Gabriela e Dona Flor são personagens com os quais os leitores facilmente se identificam, daí sua popularidade. Com Teresa Batista busquei criar uma terceira figura de mulher brasileira – sensual, romântica, corajosa, sofrida, decente. (Veja, 1972, p.90)”

Porém, assim como Daphne Patai (1983, p.111-112) assinalou, em vez de criar uma heroína para completar as duas predecessoras, Jorge Amado adotou elementos principais de seus livros anteriores e os combinou com as aventuras de Teresa Batista, nomeadamente a apresentação lírica do amor, a crítica social, a violência e a miséria, etc. – matizando-se o estilo de reportagem com o da literatura de cordel. Isso quer dizer que, de um lado, o romance mostra um intento forte para atingir a autenticidade: na mesma página em que o autor dedica o livro para Zélia, por exemplo, lê-se “a última vez que vi Teresa Batista...”, sugerindo que ele conhece Teresa na vida real; de outro lado, a história agrupa características folhetinescas sensuais e impressivas, ao dizer que “Peste, fome e guerra, morte e amor, a vida de Teresa Batista é uma história de cordel”. Em certo sentido, Teresa é parecida como um Balduíno feminino, até a estrutura dos dois romances é semelhante. Em *Jubiabá*, Balduíno estreou como um lutador de boxe, e no primeiro capítulo de *Teresa*, a heroína, apesar de ser uma dançarina, lutou defendendo uma moça desconhecida. Só no segundo capítulo o autor nos apresenta a infância dos dois heróis. Além disso, após muitas aventuras, Balduíno achou finalmente seu caminho e Teresa reencontrou o grande amor da sua vida.

Segundo Mark Curran (1981, p.59), Teresa é um tipo de *Donzela Guerreira* na

literatura popular, posto que “o conceito da mulher valente mais do que homem, boa de briga, lutadora, tem seu modelo na tradição oral e escrita.” Ellen Douglass (2001, p.84) indica ainda que a figura de Teresa tem mesma qualidade de Yansã, orixá feminino mais valente do Candomblé. Deste modo, Teresa é ao mesmo tempo encarnação da tradição e cultura brasileira e a mulher ideal com formosura, senso de justiça, coragem, piedade, fidelidade e independência. Embora pesquisadores feministas (ibid., Susan Canty Quinlan, 2001) acusem Jorge Amado de criar mulheres-estereótipos sempre bonitas, fogosas e submetidas ao amor (quer dizer, a certo homem) – como no caso de Teresa, quando Janu voltou, ela se deitou na popa do saveiro e pediu para lhe fazer um filho – não se pode negar o valor de Teresa na história literária, pois o que Jorge Amado busca conceber não é um romance feminista mas sim um livro humanista em que as mulheres são indispensáveis e mais representativas, ou usando as palavras de Jorge de Souza Araujo (2003, p.117): “A obra de Jorge Amado vê a prostituta, primeiramente, como pessoa. Uma pessoa intimamente vulnerável, mas forte, determinada, guerreira”.

Há várias razões para colocar *Tieta do Agreste* no mesmo catálogo de *Teresa Batista*. Para além das semelhanças no estilo – combinação de reportagem e literatura de cordel – a heroína deste livro também é uma prostituta linda, destemida e decidida, passando por uma série de aventuras e mostrando sua capacidade e heroísmo. Por isso, análises em torno da personagem feminina são semelhantes às de Teresa Batista, porém, é necessário ressaltar que a maior preocupação do autor quando elaborava o romance não era a protagonista feminina, mas o povo do Agreste, e que o tema da história que trata da volta da filha pródiga não é a mulher oprimida nem a mulher subversiva, mas a poluição do meio ambiente.

Mesmo que seja o único romance amadiano destinado a este assunto, *Tieta do Agreste* nutre-se dos livros anteriores, pois o problema ecológico já foi abordado em *Os Subterrâneos da Liberdade*, em que as empresas estrangeiras pretendem explorar o Vale do

Rio Salgado e roubar petróleo do Brasil, sacrificando a agricultura e expulsando os caboclos. Neste aspecto, o que diferencia os dois romances é o motivo de agir, ou seja, em *Os Subterrâneos da Liberdade* se distinguem a propriedade da terra e a solidariedade dos comunistas para com os caboclos, proprietários de fato do Vale do Rio Salgado, ao passo que em *Tieta do Agreste*, o ambientalismo é discutido junto com a identidade telúrica, e o autor afirmou em entrevista à revista *Veja* (1977, p.4): “depois de ter vivido muito, cheguei à conclusão de que só o povo luta por seus interesses.” Por isso, *Tieta* é criada como uma mulher que “retorna em busca de sua identidade” e que “compreende que se não lutar ficará mal consigo própria.”

Farda, Fardão e Camisola de Dormir (1979) é outro livro com tema singular na obra de Jorge Amado, tratando das conspirações na eleição da Academia Brasileira de Letras, logo após do falecimento do poeta Antônio Bruno, brilhante acadêmico, homem fêmeiro, que adorava Paris e sofreu um enfarte pela derrota francesa em 1940. Neste romance se ressaltam dois aspectos: as questões políticas representadas pelos conflitos entre fascistas e liberais, militantes e intelectuais, bem como o amor romântico entre Antônio Bruno e diversas mulheres – Rosa, Maria João, Maria Manuela e dona Mariana.

Apesar de que a batalha da eleição constitua tema novo, toca na mesma preocupação das obras engajadas ao enfrentar a ditadura. Ao falar sobre “temática política”, Amado (Raillard, 1990, p.137) disse:

“Em meus livros esta temática só existe em dois romances, *Subterrâneos da Liberdade* e *Farda Fardão Camisola de Dormir*, um romance relativamente recente cuja temática é a mesma, absolutamente a mesma que a de *Subterrâneos*, a não ser pelo fato de que ele não tem a conotação stalinista. Nele o pensamento é livre. [...] Escolhi justamente a Academia Brasileira como cenário para mostrar que todos podem participar, embora em *Subterrâneos* tenha-se a impressão de que só os comunistas ou as pessoas próximas ao comunismo lutaram realmente contra o Estado Novo.”

Além disso, ao lado dos intelectuais, as mulheres também entraram naquela

batalha, entre elas a maioria não lutava por um partido, mas por amor, liberdade e justiça, e até Maria Manuela, embora seja comunista como a Mariana de *Subterrâneos*, é muito mais sensual e humana. Daí se enxerga certo intento revisional de um escritor idoso, apesar de que ele manifestasse que “não renego nada do que escrevi” (Veja, 1977, p.4). Em certo sentido, a declaração é verdade, pois cada livro é uma fase da vida dele e registra suas ideias em certo momento. Mas isso não implica que ele não desejava mostrar sua mudança e corrigir os pensamentos sujeitos a determinada época.

Assim se apresenta um panorama dos romances amadianos até o fim dos anos 70 e é melhor fazer algumas conclusões:

Embora a carreira literária de Jorge Amado seja longa e prolífica, até – segundo os estribilhos – experimentasse rupturas significativas, nomeadamente o salto com *Terras do Sem Fim*, o recuo com *Seara Vermelha* e a revivescência com *Gabriela, Cravo e Canela*, não se perdeu a continuidade na criação dele. A partir de *O País do Carnaval*, o confuso romance de estreia, Jorge Amado nunca abandonou a preocupação social ao criar seus personagens e entrelaçar suas histórias. Para além de assinalar a realidade, o autor sempre assume a posição para lutar contra a hegemonia, a desigualdade e a injustiça. Só no primeiro livro sua postura combativa não é tão óbvia, pois ele ainda não enxergou bem o problema. Desde *Cacau*, o autor começou a culpar os ricos pela miséria dos pobres e louvar as pessoas sem recursos. Essa tradição revolucionária permanece nas obras amadianas, só que nos romances posteriores os ricos se transfiguram nos homens no poder, nas opressões morais, nas culturas dominantes, enquanto os pobres nos dissidentes, nos vagabundos e nos cultos afro-brasileiros.

O legado popular é a outra fonte que o autor não deixou de aproveitar nos seus romances. Desde *O País do Carnaval* até o último romance, as cantigas, os folclores e as líricas nunca se afastam enquanto as histórias de amor contêm sempre vestígios românticos

e sentimentais. Ademais, em *Jubiabá* o protagonista criado por Jorge Amado começou a mostrar semelhanças com os heróis populares na literatura de cordel. Essa semelhança se tornou mais forte nas obras posteriores, pois nestes livros, para além das aventuras corajosas, das cenas comoventes e das frases rimadas, até os títulos de cada capítulo apresentam estilo folhetinesco, quinhentista e neobarroco. Além disso, os romances amadianos também oferecem sonho e fuga, amor e utopia para seus leitores, especialmente os mais pobres e miseráveis. Essas características, junto com uma linguagem mais simples, livre e coloquial, determinam que Jorge Amado não é um literato elitista mas um escritor popular que escreve principalmente para o povo.

Por causa da justaposição da preocupação social e da tradição popular, os romances amadianos oscilam sempre entre a verdade e o exagero, o documento e a poesia, a coletividade e a individualidade bem como o argumento intencionado e a descrição vívida. Assim é inadequado definir Jorge Amado usando apenas poucas etiquetas e é difícil dividir sua obra por fases sem sacrificar a visão de totalidade. Jorge Amado enfatizou em várias ocasiões que suas obras compõem uma unidade, sem negar o fato de que ele não parou de adicionar novos elementos nos seus livros, principalmente a historicidade em *Terras do Sem Fim*, o humor e a ironia em *Gabriela*, o narrador ficcional em *Os Velhos Marinheiros*. Nesse sentido, as demarcações de periodização, seja *Seara Vermelha*, seja *Gabriela*, só mostram certas singularidades se comparadas com os romances anteriores, mas não constituem viragens abruptas nem conseguem guiar os romances seguintes, porque, se levando em conta a flutuação na criação de Jorge Amado, às vezes os livros distantes no tempo demonstram conexões mais estritas.

Por isso, enquanto alguns críticos se dedicam aos livros de certa fase, outros tentam classificar as obras amadianas de acordo com diversos temas, indicando que na carreira literária de Jorge Amado há muitos retornos, tais como algumas formulações temáticas de *Cacau* reaparecendo em *Terras do Sem Fim*, *São Jorge do Ilhéus* e *Gabriela*;

Suor, Capitães da Areia e *Dona Flor* compartilhando o espaço da Bahia de Todos os Santos; as questões políticas em *Farda, Fardão, Camisola de Dormir* se enraizando em *Subterrâneos da Liberdade*. Contudo, os critérios de classificação também dão pouca contribuição para compreender Jorge Amado em sua totalidade, considerando que é possível relacionar *Jubiabá* a *Tenda dos Milagres* por apontamentos de raça, mas também é razoável aproximar *Jubiabá* a *Teresa Batista* devido às suas aventuras.

Convém ressaltar que a complexidade da divisão em fases e da classificação também é resultado da sua prolixidade e fecundidade, pois ele gosta de repetir algumas ideias ou refazer as mesmas tramas usando diferentes pontos de vista. Como já discutimos acima, Jorge Amado não busca criar um novo mundo literário, mas enfeitar e alargar seu universo antigo. Por isso, mesmo que o autor escrevesse mais de vinte romances, os temas principais, bem como o tempo e o espaço, são relativamente limitados. O que os críticos enfatizaram ao comentar os primeiros livros – o documento, a poesia, o regionalismo, a violência – ainda permanece nos últimos livros, enquanto algumas características salientadas nos livros posteriores – a carnavalização, o sincretismo, as cenas sensuais – já tinham uma forma embrionária nos romances anteriores.

Se as análises acima possibilitam a criação de um romance-síntese de Jorge Amado, o desejo de revisar sua vida e obra torna-a necessária. Numa entrevista (Veja, 1977, p. 4), Amado admitiu que ele queria parar com o romance e começar a contar alguma coisa da sua vida. Depois, na década de 80, ele escreveu sua memória de infância, *o Menino Grapiúna*, que lhe inspirou *Tocaia Grande: a Face Obscura* e em 1992 ele publicou *Navegação de Cabotagem*, apontamentos de outra memória que ele jamais escreverá. Se as memórias oferecem uma maneira de conhecer sua vida, *Tocaia Grande* mostra um caminho de recompor seus romances, de uma forma mais livre, compreensiva e caleidoscópica. É isso que pretendo analisar nos próximos capítulos.

Capítulo II: Formação de uma Sociedade

Escrevi *Terras do Sem Fim*, *São Jorge dos Ilhéus* e, principalmente, *Tocaia Grande*, a partir desta região, que foi palco de lutas violentas, terrivelmente cruéis, pela apropriação da terra. Como digo num destes romances, a terra foi fertilizada com sangue. E nossa civilização nasceu desta mistura de sangues que se encontraram: sergipanos vindos do sertão, árabes, emigrantes de diversas proveniências, negros recentemente libertados da escravidão.

Jorge Amado em entrevista a Alice Raillard

Entrando nos anos 80 e 90, Jorge Amado escreveu apenas três romances além dos dois livros de memória. Cronologicamente, *Tocaia Grande* é o primeiro desta época e o antepenúltimo de todos os romances amadianos. Porém, levando-se em consideração de que o último romance, *a Descoberta da América pelos Turcos*, livro encomendado por uma editora italiana, foi definido pelo autor como um “romancinho”, e que sua concepção resultou realmente da história de *Tocaia Grande*³, a antepenúltima ficção é nesse sentido o penúltimo grande romance de Jorge Amado. E se comparamos *Tocaia Grande* com seu sucessor, *o Sumiço da Santa*, é fácil descobrirmos que os dois livros ocupam diferentes polaridades – *Tocaia Grande* trata de uma história rural, evolutiva, com profundidade temporal e cheia de temas pesados que fazem dele uma tragédia épica, ao passo que *o Sumiço da Santa* apresenta uma narrativa urbana, mais concentrada, reduzida em apenas dois dias e com um grande número de personagens originários dos romances anteriores, ou seja, trata-se de uma farsa encantada. Nesse sentido, o fato de que *Tocaia Grande* não é o último romance de Jorge Amado não impede que ele mostre um panorama mais completo, tanto da sociedade baiana quanto da temática amadiana.

³ Segundo Mari Ângela Reis de Sousa (1999, p.190), num instante da criação de *Tocaia Grande*, Amado deu tanta ênfase à história de um personagem turco (Fadul Abdala) que tinha de fazer um “enxugamento” para conseguir a harmonização. Mas a história não lhe saiu da cabeça. Quando escrevia *a Descoberta da América pelos Turcos*, o escritor retomou as ideias, criando seu protagonista Jamil Bichara como uma espécie de desdobramento de Fadul Abdala.

Além disso, o regresso à questão rural também revela a intenção do autor de abordar todos os elementos importantes desde o início da sua carreira. Considerando que, embora *Gabriela, Cravo e Canela* pertencesse ao chamado “ciclo do cacau”, o livro não trata diretamente da luta rural, mas dos conflitos entre conservadores e progressistas na zona urbana, só com *Tocaia Grande* o escritor voltou para a origem da sua história, da terra violenta que é sua terra. Desta vez, naquela terra fertilizada com sangue, Amado não só explorou os significados econômicos, mas também acrescentou os valores simbólicos culturais – o primitivismo de uma sociedade nascente, a mistura de diversas civilizações e a revivificação de pessoas fugidas da seca, da pobreza ou da escravidão – tanto escravidão física e econômica como opressão moral e cultural. Com o desenvolvimento do cenário, que é inicialmente um lugar desabitado e se torna um arraial próspero, surgem naturalmente diversos personagens e temas abordados em diferentes obras anteriores. Por isso, quando ele declarou que “desta vez, não estou só escrevendo um romance; estou construindo uma cidade”, não só buscava justificar a demora ao elaborar a ficção, mas também transmitir a ambição de criar uma síntese, que narra a formação de uma sociedade nova e colorida.

Antes de começar as análises específicas sobre o romance, parece-me melhor falar um pouco sobre o significado de “síntese” quando se refere a uma obra literária. José Aderaldo Castello (1999, p.328), ao interpretar *O Continente* (1949), o primeiro volume da trilogia *O Tempo e o Vento* de Érico Veríssimo, o qualificou como “a terceira grande obra-síntese do romance brasileiro do Modernismo”, indicando que “as duas ou três primeiras são *Macunaíma* (1928) e *Fogo Morto* (1943)/*Pedra Bonita* (1938).” Na opinião dele, o valor de obra-síntese reside primeiramente em construir um painel social, em que se vasculham “raízes internas em espaço e tempo de limites definidos, sob investigação histórica e cultural de maneira a compor a visão inter-relacionada do processo seccionado da nossa formação. (2000, p. 95)” Conforme tal critério, Castello (2000, p.95) também catalogou como obras-síntese *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus*, nos quais se

salienta o tema da “sociedade em formação” que, segundo Arnaldo Franco Júnior (2008, p.41), tem peso importante para Jorge Amado, tanto nos romances da fase sociológica como nos da fase antropológica. Em *Terras do Sem Fim e São Jorge dos Ilhéus* se narra uma história desde a conquista da terra até a decadência das fazendas de cacau, enquanto *Tenda dos Milagres* registra a tensão cultural na Bahia da primeira metade do século XX. Dessa forma, os romances revelam a origem da prosperidade na zona de cacau e da história das questões sociais.

Pode-se dizer que, em *Tocaia Grande* o tema de “sociedade em formação” chega ao seu ponto culminante, pois, como já dissemos acima, no início do romance o espaço principal é apenas um lugar na natureza que ainda não se configurou nem mesmo como uma sociedade primitiva. Após acontecer uma tocaia sangrenta, o lugar começa a ser chamado de “Tocaia Grande”, nome que passa de boca em boca e que entrelaça toda a história. Mais tarde, Tocaia Grande passa de terréu a ponto de pernoite, arruado, lugarejo, povoado e arraial, ao passo que atrai tropeiros em busca de pousada, homens livres em busca de trabalho, prostitutas em busca de clientela e famílias imigrantes em busca de terra para cultivar. Isso possibilita o encontro de personagens vindas de diversos contextos – caboclos, mulatos, negros, árabes, sergipanos, lavradores, artesãos, criadores de gado, prostitutas, mães, esposas, crianças de todas as idades – que constituem uma miniatura perfeitamente recriada de uma sociedade baiana “pré-urbanizada”.

Ao mesmo tempo, *Tocaia Grande* também apresenta a função-síntese em outra dimensão, que constitui a conclusão da criação fictícia dos romancistas, uma vez que nosso interesse não se situa apenas no processo histórico-social, mas também na trajetória literária dos autores. Como os grandes livros refletem sempre a realidade complexa, um romance-síntese em sentido fictício se serve devidamente como representação abrangente em termos sociais e históricos. Tomando *Fogo Morto* como exemplo, não obstante as representações convergentes da sociedade, o livro se assume como resumo dos romances

anteriores, nomeadamente *Menino do Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *O Moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936), e é consenso que o livro não deve ser lido isoladamente dos romances que compõe o “ciclo da cana de açúcar”. No caso de Jorge Amado, dado que o autor abordou várias facetas da sociedade baiana e brasileira do século XX, da conquista da terra na zona rural à luta política em grandes cidades, da miséria das classes baixas à discriminação racial, cultural e religiosa, uma síntese das obras amadianas mostrará um quadro caleidoscópico do mundo cacaueteiro e afro-brasileiro. Convém destacar ainda que, considerando o que mostramos no capítulo anterior, a continuidade e a transformação constituem dois dos fatores mais importantes que possibilitam um romance-síntese não de um período ou de um ciclo, mas de todas as obras amadianas e, por outro lado, a ambição de Jorge Amado ao criar *Tocaia Grande* não é somente repetir os temas anteriores, mas também revisar as ideias já expressadas de uma forma mais intensa e universal.

Devido à determinação do autor de elaborar uma síntese da sua criação, da Bahia e, até certo ponto, da nação brasileira, a composição de personagens em *Tocaia Grande* tem muita semelhança com a de *Suor*, em que o prédio 68 é recheado com representantes de todos os países. Isso quer dizer que, em vez de apresentar um painel natural e autêntico da realidade, Amado escolheu uma maneira mais criativa, deliberada e simbólica para alcançar a universalidade. Por isso, os três protagonistas masculinos de *Tocaia Grande* – o Capitão Natário da Fonseca, o mascate Fadul Abdala e o negro Castor Abduim da Assunção (Tição) – têm muito pouco em comum. Quanto à questão de raças: Natário é um caboclo com sangue indígena e europeu, Fadul vem do Líbano e a cor de Tição é negra. A propósito de profissões: Natário é capanga do coronel Boaventura Andrade, dono da Fazenda Boa Vista e responsável por Tocaia Grande; Fadul é mascate, usurário e lojista com princípios; enquanto Tição é “criminoso” fugitivo, ferreiro e organizador das festas. Sobre a crença, Natário acredita mais em si mesmo do que no Deus Cristão, Fadul

tem compromisso com o Deus dos maronitas, e Tição é a figura de Xangô ou Oxóssi, compadre do Exu.

É claro que tal criação de personagens é inverossímil, pois é difícil achar um lugar onde a percentagem racial é tão equilibrada. Porém, para uma obra-síntese, a estrutura ternária é indispensável. Em termos da raça e da crença, os três personagens constituem símbolos aborígene/europeu, oriental e africano, elementos fundamentais para a formação do Brasil; por outro lado, Natário representa em certo sentido o organizador e administrador de uma sociedade, Fadul desempenha papel de comerciante e Tição é um exemplo de artesão. Apesar das divergências raciais, econômicas e religiosas, eles compartilham a valorização da igualdade, liberdade e terra – tanto a posse da terra quanto o pertencimento à terra – marcas primordiais para identificar os “tocaianos” – cidadãos ideais na opinião de Jorge Amado.

Ao lado dos protagonistas masculinos altamente tipificados, no romance ainda se salientam algumas prostitutas expressivamente personalizadas: Jacinta Coroca, uma prostituta velha e magra, mas honesta e corajosa, que se torna parteira e protege Tocaia Grande até o último instante da sua vida; Bernarda, moça linda e apaixonada, que morre por seu amado Natário; Epifânia, uma personificação de Oxum, dona dos rios, uma negra soberba, truculenta e impulsiva sem perder sua coragem, paixão e independência; e finalmente, Zezinha do Butiá, o grande amor de Fadul. Apesar de não ser uma moradora de Tocaia Grande, para cuidar do turco ela manda seu sobrinho, Durvalino, que luta e morre ao lado de Fadul no final da história.

Em *Tocaia Grande* ainda há muitos outros personagens que, talvez não pertençam aos papéis principais, mas com certeza não são figurantes dispensáveis. Entre eles se destacam Pedro Cigano, um sanfoneiro vagabundo que, embora não seja um “tocaiano”, participa de todas as festas e lutas em Tocaia Grande; os imigrantes de Sergipe – Vanjé, Ambrósio, Agnaldo, Dinorá, Diva, sendo a última mulher de Tição Abduim – que

lavram a terra e construíram a casa; Bastião da Rosa, “pedreiro afreguesado, cidadão de boa aparência, branco de olhos azuis” (p.237), que foi pretendente de Diva, mas fracassa na “concorrência” de Tição; e a família de Sia Leocádia, prima do coronel Boaventura, uma idosa de 80 anos e ainda cheia de ânimo, que adora Reisado e morre pelas balas dos soldados.

Comparando-se com os heróis e heroínas emblemáticos, esses personagens banais são mais autênticos e humanos, lembrando-nos de que a história é baseada na realidade em vez de pura imaginação do escritor. Além disso, mesmo que Tocaia Grande seja um espaço fictício e um pouco suspenso fora do tempo, sua história é vinculada com a do mundo real – Itabuna e Ilhéus, fazendas de cacau e bares, cabarés, pensões de raparigas. Nesses cenários aparecem mais personagens, muitos sendo clássicos nas obras anteriores de Jorge Amado: coronéis, jagunços, vagabundos, bacharéis e padres.

Ao lado da heterogeneidade, os personagens de *Tocaia Grande* também se salientam pela densidade humana. Portanto, mesmo quando se assemelham aos outros pela classe social ou pela ocupação, distinguem-se deles. Por exemplo, neste romance aparecem dezenas de prostitutas e cada uma possui personalidade própria e – assim como Coroca comenta as prostitutas no texto – “cada uma tem sua cara e seu disfarce, seu feitio de mostrar a bunda.” (p. 175) São impressionantes os seus caracteres: o orgulho e pundonor de Zuleica, a “freirice” e inocência de Cotinha, a arbitrariedade e independência de Guta, o misticismo e loucura de Maria Gina, sem contar as descrições mais complexas e profundas de Coroca, Bernarda e Epifânia. As donas de casa, meninas camponesas, alunas elegantes e duas viúvas – a infame Jussara e a costureira Natalina – compõem outro grupo de personagens femininas. Até os coronéis, padres e polícias ficam livres de etiquetas maniqueístas, ganhando mais nuances no romance. Tais especialidades também foram confirmadas por Amado em entrevista a Alice Raillard (1990, p. 144-145):

O que diferencia Tocaia Grande dos outros livros sobre os quais falamos – e mesmo de

Terras do Sem Fim – é que pela primeira vez minha obra não tem uma dicotomia tão marcada, meus “coronéis” (os plantadores de cacau) têm uma alma e uma fisionomia próprias –, é uma complexidade mais assumida de cada personagem. Sejam eles os habitantes de Tocaia Grande, os fazendeiros que vivem nas proximidades, os filhos dos fazendeiros, as pessoas de fora, todos, eu acho, são bastante complexos. Este livro foi trabalhado com maior experiência humana, literária também, mas principalmente humana.

Aliás, a complexidade dos personagens não é representada de uma maneira estática, mas se envolve num processo evolutivo. Quando analisou *Jubiabá* e *Capitães da Areia*, Duarte (1996, p. 93) usou “o *Bildungsroman* proletário” para definir a transformação de Antônio Balduino e Pedro Bala. Acredito que o termo *Bildungsroman* (romance de formação) também seja válido para *Tocaia Grande*, porque neste romance não só o espaço está em formação, mas também os personagens, os símbolos de valor e os agentes de ação. A propósito deste ponto, prova mais direta é um diálogo entre Natário e Coroca no desfecho do romance (1984, p.420):

O Capitão deixou transparecer nos lábios o fio do sorriso:

– Tu pegou um bocado de menino. Tu virou uma senhora dona.

– Nós mudou e cresceu com o lugar. Tu também, Natário, não é o mesmo cabra ruim de dantes.

– Possa ser.

A mudança de Tocaia Grande é admirável, pois passa de um lugar deserto a arraial e acaba-se com a invasão do governo. É do mesmo nível o desenvolvimento psicológico dos moradores, que vieram para Tocaia Grande sem lar, sem raiz, sem nada para perder, e encontram amizade, respeito e apoio mútuo dos outros e tornam-se heróis resistentes ao proteger a terra comum de todos. E o mais importante é que *Tocaia Grande* não é um *Bildungsroman* de um protagonista só, mas em sentido coletivo. Nesse processo, vestígios das figuras amadianas anteriores aparecem e reaparecem, constituindo personagens novos e mais completos, entre eles se ressaltam as mulheres, os negros, os vagabundos, os indígenas cuja terra é roubada bem como os imigrantes recentemente

chegados que têm de começar do nada, ou seja, os grupos marginais na realidade, mas figuras essenciais na ficção de Jorge Amado. Posto que nesses personagens se reúnem aspirações maiores do autor sobre a sociedade e a humanidade, o presente e o futuro, e que uma sociedade é justamente uma composição de diversas pessoas, analisar os personagens principais é a melhor maneira para esclarecer como *Tocaia Grande* constitui um romance-síntese, mostrando uma sociedade em formação.

Mulheres: vítima, heroína ou mãe da família

Embora seja muito polêmico, o tema das mulheres nos livros amadianos tem atraído muita atenção e pesquisas. Uns o louvam como um “protetor” das mulheres, especialmente das vítimas violentadas e discriminadas, outros consideram que suas personagens femininas não passam de estereótipos e – segundo os comentários mais agudos – reflexo do ego masculino do próprio autor. Contudo, tanto os aprovadores como os críticos apontam algumas singularidades das “mulheres de Jorge Amado”, que são normalmente pobres, inocentes e sofridas, mas ao mesmo tempo fortes, corajosas, bonitas e sensuais. Por meio dos vinte e poucos romances, Jorge Amado criou centenas de personagens femininas, mas seus tipos são relativamente reduzidos. Nomeando-se “romancista de putas e vagabundos” (Amado, 1996, p.57), o escritor descreve uma grande série de prostitutas, às quais foram atribuídas as qualidades mais positivas do ser humano. Representando grupos marginais e contrastes entre o consenso social e a opinião do autor, essas mulheres-damas constituem o objeto principal para as pesquisas e críticas, sejam feministas ou não. Coloco, portanto, as imagens de prostitutas no centro de análise e, conforme as preocupações do autor, comparo-as com as mulheres de família e damas estrangeiras.

Pertencendo aos grupos vulneráveis, as personagens femininas na obra amadiana servem, antes de mais nada, de exemplos para a denúncia social. Segundo Duarte

(1996, p.55), “a representação positiva do oprimido” é procedimento comum a partir de *Cacau*, ou seja, no texto o oprimido não apenas fala, mas cresce e afirma sua dignidade na luta contra a opressão. Quanto à questão das mulheres, esse procedimento ainda pode ser dividido em mais etapas, considerando que nos primeiros romances as personagens femininas são vítimas, tanto da exploração econômica quanto do sistema patriarcal, que ainda não sabem como combater.

Em *O País do Carnaval*, romance de estreia e aprendizagem, Jorge Amado já mostrara sua piedade pelas mulheres perdidas. Em um trecho, Ticiano afirma que “toda prostituta tem uma tragédia” e chama aleatoriamente uma mulher para contar sua vida:

Tudo igual à das outras... Vivia lá em Nazaré com os pais. Cosia. Ganhava até dinheiro. Um dia, um homem rico e elegante que fora passear na cidade prometera-lhe casamento, casa bonita, automóveis. Naquele tempo ela ainda acreditava nos homens. Depois, deixara-a perdida, odiada pela família. Viera então para a Bahia. E aí estava a sua história. Igual à das outras... (p. 64)

A repetição de “igual à das outras” implica a generalidade da “prostituição forçada” das mulheres que nasceram para mãe de família, estendendo a tragédia de uma pessoa para a desgraça coletiva. Ainda que, à medida do desenvolvimento de enredo, a prostituta chamada Conceição conheça Jerônimo Soares e more com ele definitivamente, os dois não se casam, e o destino dela ainda depende do pensamento de Jerônimo. Depois de eles morarem juntos, Conceição ainda lhe adivinha os desejos e o ama “como sabem amar as mulheres que venderam o seu corpo a multidões de homens” (p. 102). É impossível esquecer que ela foi uma prostituta e que Jerônimo é seu salvador, até “um Santo” (p. 94).

Mesmo assim, comparando-se com as mulheres que sofrem a mesma tragédia – ora abandonada pelo marido ora violentada por um coronel, Conceição já é a mais abençoada. Em *Cacau*, Zilda, uma prostituta com apenas 13 anos, suicida-se por ser insultada por Osório, o homem que roubou sua virgindade quando ela só tinha 10 anos; em *Mar Morto*, logo depois de conhecer Guma, a jovem prostituta Rita se sacrifica para o

proteger; ainda nesta história, a mãe de Guma, uma prostituta velha, mais velha do que a idade real, é confundida pelo filho com uma rameira qualquer para o servir e, depois de revelar a história, torna-se a vergonha para Guma; sem deixar de se referir às narrativas líricas sobre as três irmãs em *Terras do Sem Fim*: Maria, Lúcia, Violeta: com quem quer que estejam – patrão, feitor ou alugado de cacau – prostituição é o único destino para todas elas.

Sem maneira de subsistência, nos primeiros romances de Jorge Amado, todas as mulheres da classe baixa são ameaçadas pela prostituição, mesmo as casadas. Depois da morte dos maridos, seja por doença ou cansaço, seja por acidente ou naufrágio, elas têm de enfrentar mais dificuldade e desespero, especialmente com os filhos pequenos. Em *Mar Morto*, as viúvas só contam duas possibilidades de sobrevivência: o trabalho duro e mal pago, ou a prostituição. Em *Suor*, as mães infortunadas mendigam para sobreviver. Sem dinheiro para pagar escola, elas não têm como fazer nada senão abandonar os filhos à própria sorte, deixando os meninos serem malandros ou ladrões e as meninas prostitutas.

Às vezes, até mulheres de boa família se perdem nesta maldição. Na primeira parte de *Jubiabá*, Lindinalva é uma moça branca, bonita, rica e bem-educada. Baldo a adora, admira e até considera como uma santa. Ele jamais se esquece dela. Quando namora outras mulheres, no fundo do coração, ele está namorando Lindinalva. Tal menina boa e perfeita, porém, não foge do fado desgraçado. Depois da morte da mãe, o pai viúvo perde a fortuna e falece, deixando a filha com o seu noivo, que a engravida e a abandona. Não tem outra maneira para se sustentar e criar seu filho senão ser prostituta. Ela começa fazer a vida numa pensão de luxo, sendo forçada a receber um comerciante que é seu velho conhecido. Depois de descer muitas ladeiras, chega à Ladeira do Tabuão, o prostíbulo mais barato da cidade, donde as mulheres só saem para o hospital ou para o necrotério. É assim que Lindinalva morre. Antes de morrer, ela pede a Baldo para tomar conta do seu filho.

Daí descobrimos que, nos livros amadianos dos anos 30 e 40, há certa relação

entre a prostituição e a pobreza: a precariedade empurra-as para o abismo do meretrício, e se uma mulher não se prostituí, a situação dela pode ser ainda pior. Considerando que, nas primeiras décadas do século passado, os pobres não tinham direitos nem garantias sociais, o sofrimento das mulheres também era estritamente relacionado com sua inferioridade econômica. Sem ter a mesma força de um homem, as mulheres seriam mais vulneráveis quando perdessem a fonte de renda, que era muitas vezes o homem de quem elas dependiam – pai, marido, amante, etc. Por isso, quando uma das figuras mais dolorosas em *Suor*, a mãe viúva com seis filhos (sendo o maior de dez anos e o menor de oito meses), enfrenta insultos preconceituosos, ela diz “ladrona não, senhor. Meu marido morreu porque um rico tinha pressa. Eu estou doente mas não preciso do seu dinheiro amaldiçoado” e grita “ladrões são vocês, que enriquecem com o nosso suor! Ladrões! Esse automóvel foi comprado com o suor de meu marido!” (p.279)

Embora em *Tocaia Grande* o conflito entre os pobres e os ricos não seja tão intenso e direto, as prostitutas ainda sofrem, ou pelo menos sofreram, de dificuldades econômicas. “Refugos perdidos nas estradas, rejeitos recolhidos na Tocaia Grande”, as raparigas ali são “poucas e acabadas”, pois só aquelas que não têm capacidade de se sustentar em lugares melhores fazem vida naquele canto deserto. Ademais, sendo comparada com as mulheres-damas que residem em Tocaia Grande – apesar de serem pobres, elas não carregam outro fardo nas costas – Zezinha anda com mais pressão financeira e desperta mais piedade na leitura do romance, pois precisa cuidar de uma família inteira na sua terra natal.

Como o grande amor de Fadul, Zezinha mostra sua sinceridade em comparação com Jussara, viúva rica e ninfomaníaca, e com Aruza, aluna jovem, virgem e bonita, vinda de uma família boa. Jussara mente e seduz Fadul para o enganar, mas Zezinha revela a verdade; Aruza entrega-se para seu namorado a fim de fugir de Fadul, mas Zezinha o coloca no seu coração e jamais o esqueceria. Além disso, Zezinha recomenda a Fadul que

cave um poço e lhe manda seu sobrinho para ser um empregado dele. Tanto o poço quanto o sobrinho facilitavam-lhe a vida. Fadul também ama Zezinha, que não ostenta “peitos fartos nem cadeiras largas”, mas a nenhuma outra se apega tanto. Dado que eles não se encontram na realidade, Zezinha entrava sempre no sonho de Fadul e passa diante dos olhos dele no momento da morte. Contudo, por mais que eles se amem, Zezinha não pode acompanhar Fadul porque ela tem de ganhar dinheiro, senão a sua família morreria de fome.

Após o falecimento do pai, Zezinha tem de voltar para sua terra natal porque “as velhas, as malucas, os meninos, não sabiam o que fazer, precisavam dela para traçar rumo na orfandade: reclamavam sua presença, não bastava o dinheirinho mandado todo fim de mês, religiosamente. (p.224)” Antes de partir, ela passa por Tocaia Grande para se despedir de Fadul e conta a história da sua família:

Depois chorou lágrimas deveras sentidas ao contar a morte do pai, um homem bom que não tivera sorte. Enquanto forte, lavrara a terra de terceiros, terminara na cachaça quando o impudismo notara em seu cangote. A família trabalhava a dia em plantações alheias, os homens cortavam cana nos campos do banguê. Não fosse a ajuda de Zezinha, passariam fome. Das filhas mulheres, Zezinha tinha sido a única a subir na vida, a prosperar, graças a Deus que a protegera. Fora ser puta em Itabuna. (p. 244)

Assim como os pobres nos primeiros romances de Jorge Amado, ser prostituta é a única forma para se sobreviver e sustentar os parentes. Devido à pobreza, Zezinha não pode agir como quiser. Em vez de ficar com seu amor, ela amiga-se com um rico com mais de setenta anos. Ela não há de se contentar, mas “com os olhos molhados”, sonha que está na cama abraçada com Fadul. Porém, eles não têm oportunidade para se encontrar depois. Pode-se dizer que, a história de Zezinha é a mais triste em *Tocaia Grande* pois, embora quase todos os moradores em Tocaia Grande sejam pobres, ela é a única que perde o direito de escolher a maneira de levar a vida, tornando-se vítima da desigualdade econômica.

As mulheres que escapam de grilhões materiais, porém, não ficam livres da opressão de gênero, porque para o escritor “a mulher no Brasil é explorada como classe e também como sexo. Ela é duplamente oprimida: oprimida como o são todas as pessoas do povo brasileiro, o povo todo, e particularmente oprimida porque é mulher” (Raillard, 1990, p.305). Em *Terras do Sem Fim*, a autoridade patriarcal começa a ser culpada da infelicidade das mulheres. Sendo a esposa do coronel Horácio, Ester tem tudo com que as pobres nem podem sonhar: pai comerciante, educação requintada, casamento com o coronel mais rico da zona do cacau. Porém, o último caso não lhe traz paz nem satisfação, mas temor, angústia e depressão. Ela tem medo da mata, do grito das rãs e principalmente de Horácio, que a possuiu brutal e inesperadamente na noite do casamento. Ela não é tratada como uma pessoa digna, mas “sempre tomada como um objeto ou um animal”. Por isso, quando Virgílio aparece, Ester não resiste à paixão do advogado e torna-se amante dele. Como todos os adúlteros, a felicidade entre eles não dura. Por sentir-se culpada, quando Horácio contrai uma febre fatal, Ester não abandona a cama para cuidar dele, trocando o marido pela vida dela. Depois da sua morte, Horácio descobre as cartas de amor e a traição da esposa, mandando matar Virgílio.

Seja por falta de condição econômica e social, seja por constrangimento emocional, nos primeiros romances de Jorge Amado, as imagens femininas são geralmente fracas, sensíveis e miseráveis. Algumas personagens parecem mulheres fortes ou heróicas, mas na verdade não são. Maria Cabaçu de *Suor* e Rosa Palmeirão de *Mar Morto* são duas figuras mais fortes, temidas de todos, andando sempre com punhal e navalha. Porém, quando a força delas é enfatizada, a feminilidade é abrandada; e após cumprir sua sina de mulheres – se apaixonar por um homem ou cuidar de uma criança – Cabaçu arruma “a mala de papelão” e vai “embora da Bahia, com uma saudade daquele homem magro” que a espancou (p.326) enquanto Palmeirão pode “então chorar”, já não tem “a navalha na saia, o punhal no peito” (p. 185) – ou, em outros termos, elas deixam de ser valentes e temidas.

Isso quer dizer que, no início do século XX as mulheres brasileiras não só foram vítimas da exploração econômica, mas também se sacrificaram ao patriarcado. Então nos livros anteriores a representação do “heroísmo” feminino se limita muito. Mesmo que Livia de *Mar Morto* quebre o destino das viúvas de marinheiro, se tornando uma saveira em vez de trabalhadora mal paga ou prostituta, o que ela faz é suceder ao seu marido, vivendo como Guma deseja, porque Livia não nasceu em cais nem gosta tanto do mar. Embora Don’Ana de *Terras do Sem Fim* seja uma mulher corajosa que nem um homem, para ela o mais importante é seu sobrenome, sua família, ou melhor dizendo a família do seu pai. Na opinião de Lígia Militz da Costa (1976, p.49), Don’Ana é a contrapartida de Ester:

Representa ela (Ester) a condição de mulher objeto no clã de Horácio da Silveira; no clã de Sinhô Badaró os fatos não se passam de todo diferente: “Don’Ana tinha a visão de vida dos Badarós e não chegava a encontrar nenhum mal nas aventuras de Juca desde que ele dava à esposa tudo que ela necessitasse”.

Mas se deve admitir que, em Don’Ana já se pode enxergar certa rebeldia contra a autoridade patriarcal, uma vez que ela afirmou que casaria mesmo sem o consentimento do pai e recusou o uso supersticioso da Bíblia para motivar a decisão, sob condição de que quem casasse com ela virasse Badaró.

Em *Tocaia Grande*, Bernarda é o melhor exemplo das mulheres oprimidas pelo patriarcado, pois foi o pai dela que a empurrou para o caminho da prostituição e a forçou a sentir mais vergonha do que ser prostituta.

Aos treze anos era moça feita, bonita, cobiçada. Cobiça de mulher no fim do mundo do cacau não tinha freio nem medida. [...] Florêncio (pai de Bernarda) ouvia a filha ressonar na sala, poderoso apelo. Que podia fazer o velho cachaceiro? Comeu a cria antes que outro a comesse. Ninguém quis se envolver no assunto, não pagava a pena. [...] A filha era dele, a ele cabia cuidar de sua família como melhor lhe desse na telha. Ou nos quibas. (p. 47-48)

Constata-se que, embora seja incesto notório ninguém quer se meter. Como o violador é o pai da violada, ele tem direito de fazer o que quiser com a filha, assim como

um proprietário utiliza sua propriedade. Após o falecimento da mãe, Bernarda não tolera mais a violência do pai, foge para Tocaia Grande e começa a carreira como prostituta. Em Tocaia Grande, ela encontra Natário, seu padrinho e protetor, que se torna seu amante logo depois do encontro.

Durante a narração, sabemos que quando Bernarda era uma criança, era Natário quem tomava conta dela. Para a menina, ele é “mais que padrinho, quase pai”. Se ela dormia com o pai de sangue por tolerância e, principalmente, por piedade da mãe, a razão de que anda com o padrinho é realmente afeto e fascinação. Se no primeiro caso ela conseguiu escapar, no segundo ela se aprofunda, não querendo sair jamais. Deixando de lado a discussão sobre o complexo de Electra, Bernarda é sem dúvida a vítima do patriarcado, não só porque ela se rende completamente ao seu padrinho, mas também porque ela sofre por isso.

Há muitas provas que indicam sua posição subordinada e passiva. Por um lado, Bernarda dorme com Natário não por dinheiro mas por prazer e bem-querer; por outro, “se por acaso Bernarda pretendia algo a mais, em nenhum momento deu a entender, insinuou ou pediu, contentando-se com o que ele concedia e consentia. (p.160)” E quando ela visitava Zilda, sua madrinha e esposa de Natário, “Vinha sempre na ausência do Capitão, e se acontecia ele chegar de viagem e a encontrar ali, ela pedia-lhe a bênção e em seguida se despedia. Ia ficar em casa, de plantão, à espera de que ele viesse vê-la, na hora que quisesse. (p. 283)”

Se todos os trechos acima ainda podem ser interpretados como consequência de amor cego, pois Bernarda se contenta com o que ela recebe de Natário, seu sofrimento se relaciona principalmente com o filho dela e do padrinho. Quando Tocaia Grande é ameaçada pela enchente, Bernarda leva seu filho à casa de Natário e Zilda para o abrigar. Ao ver Bernarda, Zilda estende “os braços para recolher a criança” e diz “me dá meu filho.” É claro que as palavras de Zilda se devem à preocupação e ao amor, sem intenção maliciosa,

mas magoam Bernarda:

Somente então, ao abrigar-se em casa dos padrinhos, Bernarda estremeceu de medo: não dos perigos da enchente, não era medo de morrer. Muito pior: teve medo da bondade, das abnegações da vida. Bem Coroca lhe avisara: quando mulher-dama bota menino no mundo, um dos dois se prepare para sofrer. Ou o filho na desvergonha e no descaso dos puteiros ou a mãe partida ao meio, o coração fora do peito. (p.305)

Bernarda consente com a segunda opção e seu filho, Bernardinho, torna-se filho criado de Zilda – esposa lícita de Natário.

Até a morte dela demonstra seu sacrifício absoluto por Natário. Devido ao conflito entre Tocaia Grande e o governo, um cabra é enviado para matar o capitão. Porém, no momento em que ele atira visando Natário, “quem recebeu o tiro foi Bernarda, que se erguera de súbito, tomando a frente do padrinho” (p.399). Dessa forma se realiza a profecia da cigana velha – Bernarda morre nos braços de Natário e pela primeira vez lhe diz “meu amor”, “ao único amor de sua vida” (ibid.).

Contudo, para essas prostitutas desafortunadas, seja Zezinha seja Bernarda, mesmo com o insuperável limite econômico/emocional, é injusto negar-lhes a coragem, tenacidade e sinceridade. Zezinha carrega a responsabilidade de toda a família e nunca pensa em largá-la. Além disso, quando Fadul é seduzido por Jussara, para salvar a fama do turco ela deixa a possibilidade de deixar a prostituição – se Fadul casasse com a viúva rica ele poderia botar-lhe casa e tirá-la daquela vida. Bernarda, antes de defender Natário, já mostra sua fibra quando alguns cabras assaltam a casa de Fadul. Como o dono saía para fazer compras e os outros não querem correr risco, apenas Bernarda ousa reagir. Depois, junto com as outras prostitutas e “mulheres de família”, ela luta contra homens arrogantes, contra a enchente e a febre.

Tal heroísmo feminino nos lembra mais dos livros posteriores de Jorge Amado. Para proteger Fagundes, Gabriela não se importa com a fama nem com a segurança, andando sozinha pelas ruas em noite alta, passando pela mata e entrando no cabaré

(*Gabriela, Cravo e Canela*). A fim de salvar uma velha pouco conhecida, Tieta se atira no fogo sem hesitação, enquanto os outros só comentam o assunto e consolam a neta, que deve cuidar da avó, mas só pensou em si própria no incêndio (*Tieta do Agreste*). E a mais corajosa é Teresa Batista, cuja vida é nada menos que um épico cheio das aventuras (*Teresa Batista Cansada de Guerra*).

Quando era criança, Teresa já mostrava sua agilidade e ousadia, jogando com os meninos, ganhando de todos na corrida e subindo aos galhos mais altos. Ao ser levada pelo Capitão Justiniano Duarte da Rosa, ela lhe morde a mão com força e foge por umas horas antes de ser capturada. Na prisão do Capitão, enfrentando as primeiras ameaças e torturas, Teresa não sucumbe, mas tenta combater e fugir. Após a segunda tentativa de fuga, o capitão desumano aplica o ferro de engomar nos pés dela. Teresa começa a sentir medo e torna-se concubina do Capitão Justo. Porém, essa situação não demora muito. Dois anos mais tarde, Teresa encontra a primeira paixão. Embora o homem seja realmente dândi e covarde, o caso entre eles leva Teresa a matar o capitão, libertando-se do temor que a acompanhou e ganhando o nome “Teresa Medo Acabou”.

Aliás, a morte do Capitão Justo é apenas o início da carreira heróica de Teresa. Quando uma mulher desconhecida leva uma bofetada, é ela a primeira a sair em sua defesa, lutando com o agressor como Yansã, até perdendo um dente. Quando a bexiga negra chega, é ela a primeira voluntária, ao passo que os médicos e enfermeiras fogem da responsabilidade. “Não soube apenas lavar variolosos, passando permanganato e álcool canforado nas borbulhas, aplicar vacina; soube convencer os mais recalcitrantes, temerosos de pegar a doença no ato da inoculação. (p.183)” Quando uma pensão de rapariga é ameaçada de mudança, é ela – mesmo que não tenha nada a ver com o assunto – a desordeira mais exaltada e ativa. Devido à rebeldia é presa e torturada pela polícia, mas não se entrega. Assim, torna-se líder das prostitutas e ganha a batalha contra o governo. Mesmo no momento em que pensa que seu amado poderia morrer, salva mais uma criança. “Tantas

vezes lutara contra a morte, tantas vezes a vencera, Teresa da Bexiga Negra. Agora, morte ela própria, bate-se pelo órfão.” (p.362)

É claro que, em *Tocaia Grande*, a epopeia de Teresa Batista se transforma em muitas aventuras de várias personagens, assim como diferentes movimentos de uma sinfonia, pois os habitantes de Tocaia Grande também enfrentam diversos desafios – a provocação, a enchente, a febre e a invasão, nos quais as mulheres desempenham papéis tão importantes quanto os dos homens. Assim como o autor afirmou (Raillard, 1990, p.305):

O que se pode dizer é que em meus livros as mulheres têm ainda mais senso heróico e romântico da vida – romântico no sentido de heróico, onde o heroísmo é uma forma de romantismo –, as mulheres representam isto mais profundamente do que os homens.

Quando três tropeiros tentam forçar Bernarda, Dalila e Margarida Cotó a servi-los, Epifânia dá um passo para frente para apoiar as três prostitutas. Ela cospe no chão e passa o pé em cima, assim como Teresa cuspiu na cara do agressor, levando por isso uma bofetada forte e ressoante. Dessa vez, Epifânia não está sozinha na luta, pois todas as mulheres, mesma Merência – mulher casada e mantendo sempre distância das raparigas – defende aquelas perdidas como se “fossem parentas suas, primas, sobrinhas e irmãs”.

Para além de estender a valentia para personagens não prostitutas, ainda é necessário ressaltar que em *Tocaia Grande*, pela primeira vez, o heroísmo feminino não é representado apenas pelas mulheres fortes, que podem superar a dificuldade com agilidade e energia (Rosa Palmeirão de *Mar Morto* e Don’Ana de *Terras do Sem Fim*), ou meninas jovens, bonitas e fascinantes, que inspiram carinho e piedade aos outros, especialmente aos homens (Gabriela e as protagonista de *Farda, Fardão e Camisola de Dormir*), mas também pelas mulheres idosas, sem formosura nem energia, mas com qualidades mais valorizadas: experiência, firmeza e dignidade.

Enfrentando a enchente, após o sergipano Ambrósio arrenegar: “nós vai levar muito tempo sem comer beiju, sem torrar farinha. A mandioca acabou, os roçados o rio

levou. Nós perdeu tudo o que tinha. (p.310)” É a sua esposa Sia Vanjé que lhe fecha a boca de lastimação, dizendo que “o rio levou um punhado de coisas: as roças, o rancho, os bichos. Mas não levou tudo não. A terra tá aí, nós planta ela de novo, se Deus quiser. (ibid.)” Amâncio também expressa seu pessimismo, ripostando que “parece que Deus não tá querendo. (ibid.)” Mas Sia Leocádia repreende o pirracento, apoiando Vanjé. (ibid.) Além disso, quando Tocaia Grande combate contra a invasão por soldados e jagunços, Sia Vanjé e Sia Leocádia ficam no último minuto, lutando uma batalha impossível de vencer.

Resta ressaltar Coroca, a velha prostituta, que é sem dúvida a personagem feminina mais importante em Tocaia Grande e, provavelmente, a mais completa de todas as obras de Jorge Amado. Coroca é a primeira prostituta que chegou a Tocaia Grande e a última que o guardou junto com Natário Fonseca. Em certo sentido, ela é a única mulher que pode se comparar com Natário, Fadul e Castor, os três fundadores e protetores de Tocaia Grande. Ao mesmo tempo, ela é a única personagem feminina de Jorge Amado que realmente se liberta dos estereótipos. Na verdade, o nome dela é Jacinta. É chamada de Coroca por causa da velhice e da magreza. Sendo uma prostituta experiente, por um lado, ela não provoca piedade como as meninas inocentes, e por outro, ela não impõe respeito como as senhoras de família.

Pode-se dizer que Coroca não tem nada de legendária, nem aventuras incríveis nem paixões inesquecíveis. Antes de residir em Tocaia Grande, ela só era uma prostituta banal: o homem que lhe tirara a virgindade morrera por doença, cuspidando sangue. Amigou com um coronel que satisfazia todos os desejos dela. Por mais de sete anos ela viveu como senhora-dona, até que a morte do coronel a jogou na rua e a tornou uma mulher-dama. “Toda prostituta tem uma tragédia.” Ela é, assim, uma prostituta como outras, nem mais miserável nem mais afortunada. A primeira vez que Coroca mostra sua singularidade é quando se oferece para cuidar do negócio de Fadul, que tem de viajar a fazer compras. Então o turco entende “que bravura, sabedoria e decência não são privilégios dos machos,

dos ricos e dos fortes; são apanágio de qualquer mortal, mesmo em se tratando de uma puta velha e descarnada” (p.147). E depois, sempre que Tocaia Grande encontre dificuldade – sejam desastres naturais sejam catástrofes provocadas pelo ser humano, Coroca está no campo da batalha. Porém, o mais importante não é que ela se torna uma guerreira, mas sim uma parteira. É essa profissão que a articula bastante com as donas de casa, criando um universo muito mais amplo que o das obras anteriores, pois para Jorge Amado, a criança implica o futuro. Por isso, quando respondeu às críticas feministas acerca de Teresa Batista, o autor declarou que “eu considerava que o ato da fecundação, do nascimento, de ter um filho, era uma ato revolucionário. Talvez não exista ato mais revolucionário do que aquele que faz com que a humanidade exista” (Raillard, 1990, p. 305).

Entretanto, esse ato revolucionário de nascimento não se encontra em todos os livros de Jorge Amado, especialmente nos livros posteriores. Nos primeiros romances, embora a importância da criança não seja enfatizada, as protagonistas como Lindinalva (*Jubiabá*), Lívia (*Mar Morto*) e Ester (*Terras do Sem Fim*) dão à luz filhos. Mas as heroínas mais recentes – Gabriela, Dona Flor e Tieta – aparecem como inférteis. Na opinião de Jorge de Souza Araujo (2003, p.117), a infecundidade deve-se a que “as heroínas de Jorge Amado são aparentemente estéreis.” Só em *Tocaia Grande*, “o nascimento do filho desejado pela prostituta Bernarda põe termo à interpretação das heroínas estéreis para não atrapalhar a sensualidade.” Se consideramos o grande significado da “próxima geração”, especialmente nos livros mais engajados, o parto simboliza muito mais do que simples sensualidade.

Em *Jubiabá*, Baldo deixa sua malandragem e vira um estivador por causa do filho de Lindinalva. Os trabalhadores que fazem greves também indicam que a razão por que eles estão lutando é que não querem que seus filhos também sejam escravos no futuro. Em *Capitães da Areia* e *Seara Vermelha*, as duas crianças – Pedro Bala e Tónho – tornam-se militantes do Partido Comunista seguindo o caminho do pai ou do tio, bem como Mariana, de *Subterrâneos da Liberdade*, que ocupa o lugar do seu pai no Partido e dá à luz

um filho seu e de João – um diretor do Partido – que luta por todas as crianças:

“Tu sabes, é uma coisa com que sempre sonhei: um filho. Muito antes mesmo de casar. Sempre gostei de crianças. Quando me mandaram para São Paulo, o que me custou mais foi separar-me de um sobrinho pequeno, filho de minha irmã. E nos dias mais difíceis, quando sinto que não vou aguentar de tanto cansaço, quando me vem uma vontade de parar para repousar, é nas crianças que penso, nesses meninos que morrem de fome alguns meses depois de ter nascido, nos que vivem miseráveis pelas ruas. Basta pensar neles para me sentir com novas forças. . .” (Agonia da Noite, p. 54)

Um dos companheiros dele, o negro Doroteu, depois de saber da gravidez da sua esposa Inácia, também comenta que “é bom lutar pelo futuro das crianças, mas a gente sente isso de forma mais concreta quando no meio dessas crianças está um filho da gente. (ibid.)” Enquanto Manuela, uma das vítimas da sociedade capitalista, sente-se mais triste por perder seu filho que ainda não nascera.

Nesses romances de utopia, nascimento de crianças implica a esperança do futuro – apesar de que vivamos numa época de sombra, nossos filhos poderiam levar uma vida melhor. Então devemos lutar de qualquer forma. Se não vencermos na nossa geração, os filhos veriam a glória. Enquanto o engajamento se abrandou, nos romances posteriores de Jorge Amado, a esperança utópica também foi substituída por triunfo imediato. À medida que, como ficou demonstrado acima, as mulheres vítimas se tornam heroínas, os protagonistas já não precisam esperar por “um dia”, mas realizam o sonho “agora” mesmo. Por isso, desde *Gabriela* até *Farda, Fardão e Camisola de Dormir*, todas as histórias têm um “final feliz”— o progresso vence o coronelismo (*Gabriela, Cravo e Canela*), o Capitão de Longo Curso salva o navio (*Os Velhos Marinheiros*), Quincas arranja sua morte como quiser (*A Morte e a Morte de Quincas Berro D’Água*), os pastores da noite não precisam se mudar do morro (*Os Pastores da Noite*), Dona Flor vive harmoniosamente com os dois maridos (*Dona Flor e Seus Dois Maridos*), Archanjo é reconhecido no centenário (*Tenda dos Milagres*), Teresa e Janu encontram-se finalmente (*Teresa Batista Cansada de Guerra*),

surge “Rua da Luz de Tieta” no Agreste (*Tieta do Agreste*) e, por fim, os acadêmicos de letras triunfam sobre os militantes (*Farda, Fardão e Camisola de Dormir*).

Só em *Tocaia Grande* o romancista voltou a escrever tragédia, porém, desta vez, não tragédia dos fracos e ignorantes, mas sim dos fortes e previdentes. Neste lugar primitivo e deserto, o futuro parece mais importante do que o presente. Quando todos os habitantes corajosos – homens, mulheres, até adolescentes – morrem na batalha contra o governo, pelo menos as crianças e mulheres grávidas escapam e sobrevivem. Embora Tocaia Grande desapareça pela invasão, os bebês que nasceram aqui, os “tocaianos” deveriam guardar a memória dos seus pais. É nesse sentido que o autor descreve a criancinha como “fio de vida, condão de esperança” (p.311) e salienta a importância da parteira, das mães de sangue e de criação.

Além disso, por meio dos partos que realiza, Coroca ultrapassa o limite que separa as prostitutas das donas de casa. Nos outros livros amadianos, as rameiras podem mostrar suas virtudes, ser reconhecidas por outros com admiração e se tornar amigas íntimas dos protagonistas, mas não têm oportunidade de quebrar a barreira entre elas e as mulheres de família, se não deixassem a prostituição e estabelecessem um lar. De fato, ser parteira não é a profissão de Coroca, pois ela não cobra por isso. A profissão dela é apenas prostituta. Porém, desta vez, a prostituta não só paira entre a vítima e a heroína, mas também se integrou em família normal. Ao escolher a madrinha para sua neta, Vanjé deixa Zilda, a digna esposa de Capitão Natário Fonseca, nomeando Coroca: “A madrinha – me desculpe dona Zilda – só podia ser Jacinta Coroca que o aparara. (p.282)” Quando Coroca, enfrentando o vento e a chuva, chega à casa de Sia Leocádia e ajuda no parto de uma menina, sia Leocádia anuncia que o nome escolhido para a criança é Jacinta. Os dois trechos mostram claramente que Coroca é aceita pelas donas de família com toda amizade e simpatia. Outras raparigas, embora não sejam tão honradas como Coroca, também podem conviver harmoniosamente com as mulheres de família. Para esclarecer a situação das

prostitutas em Tocaia Grande e a importância de Coroca, basta se referir a um parágrafo sobre o festejo de Reisado:

Em Tocaia Grande, como organizar os grupos de pastoras sem a participação das putas? [...] O jeito foi recorrer às raparigas, mesmo porque em Tocaia Grande fazia-se impossível estabelecer limites entre elas e as famílias. Qual o ofício de Jacinta Coroca, diga quem for capaz, pelo amor de Deus; parteira ou mulher-dama? Afamada em uma e outra ocupação, mãos de fada, xoxota de chupeta, ganhava o pão de cada dia na cama de campanha, jamais aceitara dinheiro em pagamento pelos partos. [...] Quem tentasse vetar a presença das putas no pastoril de Tocaia Grande não botaria reisado na rua, para pagar o desaforo. (p. 351-352, grifos meus)

Com as análises acima, é justo dizer que, através da conciliação entre vítima e salvadora, vulnerabilidade e valentia, sensualidade e moralidade, mulher perdida e mãe de família, – em *Tocaia Grande* se apresenta uma imagem mais completa sobre as mulheres, ou em outro sentido, se mostra uma relação misturada dos elementos opostos na sociedade. Se em *Cacau* o escritor já expressara sua esperança pela voz de José Cordeiro: “Eu fico pensando no dia em que a Rua da Lama se levantar, despedaçar as imagens dos santos, tomar conta das cozinhas ricas. Nesse dia até filhos elas poderão ter” (p.164), com *Tocaia Grande* se realiza o sonho. As prostitutas ali não temem Santos ou Deus, nem sucumbem aos ricos ou poderosos. Bernarda tem um filho de sangue. Epifânia possui um filho de criação. Enquanto Coroca é mãe de todas as crianças que chegaram ao mundo pelas mãos dela.

Ademais, para além de se prostituir, as mulheres em Tocaia Grande têm mais opções para se sustentar, tais como Merência que cria as galinhas, a viúva Natalina que costura, dona Valentina que cuida de uma pensão familiar, trabalhando como cozinheira e criada de limpeza. Tais meios de subsistência só apareceram na segunda metade da história, quando Tocaia Grande já se torna um povoado, correspondendo ao desenvolvimento da sociedade. Isso recorda que, em *Gabriela, Cravo e Canela* e *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, quando as protagonistas femininas amadianas deixam de ser vítimas oprimidas, é

a possibilidade de trabalhar (Gabriela e Dona Flor são cozinheiras excelentes, a irmã de Dona Flor sabe costurar) que garante a emancipação feminina. Dessa forma, apesar da heterogeneidade, todas as mulheres que residem em Tocaia Grande merecem elogios em certo aspecto.

Para melhor salientar a piedade e louvação para as mulheres tocaianas, pobres e cordiais – não importa se eram prostitutas, mancebas ou legalmente casadas – Jorge Amado não se esqueceu de ironizar as damas exteriores, ricas e hipócritas: a esposa de Coronel Boaventura, dona Ernestina, carola, gulosa e supersticiosa; a mulher esnobe de Lupiscínio, dona Ester, que não quer morar em Tocaia Grande e exagera a terribilidade de doenças; as damas estrangeiras, seja a Baronesa Marie Claude sejam as prostitutas Henriette, Kath e Ludmila, que são lascivas, hipócritas e arrogantes. Como essas personagens não têm função ativa na elaboração da história – em certo sentido, essas figuras que ocupam normalmente altas posições na vida real são justamente superficiais e marginais nas obras de Jorge Amado – não falo muito sobre elas. Só se referir a que em *Tocaia Grande*, entre todas as antagonistas, as mulheres estrangeiras são as que recebem mais críticas e críticas fortes. Isso porque, principalmente, o que se valoriza mais em *Tocaia Grande* é a identidade regional e nacional, com ênfase na autonomia e liberdade. Elas acham-se muito e são julgadas superiores às mulheres rurais da Bahia, simbolizando a xenofilia em sentido cultural e econômico.

Ao baile seguiu-se pela madrugada monumental esbórnica no castelo de Madame Henriette cuja origem marsehesa a pronúncia, a perícia e o estipêndio atestavam. [...] Madame Henriette não tinha rival na organização de uma patuscada de categoria, de une féerie como ela própria proclamava. Castelo discreto, rendez-vous aristocrático, madamas chiques, recrutadas a peso de ouro entre mancebas e manteúdas de senhores do alto coturno: fidalgos de Recôncavo, atacadistas da Cidade Baixa, comerciantes da Cidade Alta, desembargadores, altas patentes militares, políticos poderosos – o clero e a nobreza. (p. 100)

Por outro lado, se considerarmos a afirmação de Gustavo do Rego Barros

Brivio (2010, p.109), “as prostitutas de luxo, que por vezes encarnam o papel da femme-fatale, são personagens pertencentes ao conjunto das mulheres brancas: provenientes dos grandes centros urbanos ou estrangeiras”, A crítica às mulheres estrangeiras, especialmente às damas europeias, também aborda a questão racial que vamos analisar na próxima seção.

Negros: escravidão, classe e identidade cultural

Comparando-se com a questão de gênero, nos livros amadianos, os problemas raciais mostram mais relevância e chamam mais atenção dos pesquisadores, tanto literários como sociológicos e antropológicos. Uma das razões é que, em primeiro lugar, se a questão feminista varia pouco entre diferentes países, as discussões raciais no Brasil apresentam mais especificidade em termos históricos e culturais. No sentido histórico, Brookshaw (1983, p.12) indicou que “no Brasil, como em outros países do Novo Mundo, o preconceito contra os negros tem sido e ainda é um dos mais arraigados em nossa experiência histórica em virtude de séculos de escravidão”. Porém, levando-se em consideração a Guerra de Secessão e o segregacionismo norte-americano, é inadequado alinhar o preconceito racial no Brasil à discriminação racista nos EUA ou em outro lugar do Novo Mundo. Por outro lado, negros brasileiros ainda são vinculados com uma cultura própria que, até certo ponto, reivindica ser colocada em pé de igualdade com a cultura colonizadora e um papel semelhante na formação de uma identidade cultural da nação brasileira.

Todavia, antes dos anos 20 e 30 do século passado, a influência potencial da cultura afro-brasileira só foi tomada pelos intelectuais sob prisma pessimista e, segundo as observações de Brookshaw (P. 18)

Quer os sonhos de burgueses brancos intelectuais tomasse a forma de uma Paris idealizada, quer de uma herança portuguesa igualmente mítica, a força que os motivava era a mesma. Seus sonhos não eram mais do que o mecanismo de defesa do Brasil branco metropolitano contra a ameaça de usurpação sócio-cultural dos colonizados, durante os anos que se

seguiram à Abolição da Escravatura.

Tal atitude também se apresenta em *O País do Carnaval*, no qual o jovem escritor considerou a miscigenação como a fonte da imoralidade e confusão do Brasil, buscando salvação no catolicismo, emblema cultural dos brancos europeus.

Se levarmos em conta que por volta dos anos 30 surgiram novas ideias e tendências sociais – a inauguração de uma fase renovada de estudos raciais no Brasil, especialmente na Bahia, com liderança de Gilberto Freyre, autor de *Casa Grande e Senzala* (1933), favorecendo a integração das diferentes civilizações (Rossi, 2009); o fato de que as religiões africanas foram consideradas práticas fetichistas habituais entre os povos “inferiores”, como foram vistas as pessoas de cor naquele momento, e que “os terreiros de candomblé passariam a ser objeto de rigorosa perseguição por parte da polícia e do Poder Judiciário” (Montes, 1998, p.94); e, claro, o movimento esquerdista no qual Jorge Amado militou por mais de vinte anos – que exerceram grande influência sobre o jovem escritor, constata-se uma grande mudança ao abordar questões raciais a partir de *Cacau*. É consenso que, nos romances amadianos da fase engajada, os negros são tratados principalmente como uma classe oprimida na qual também existem brancos, ainda que em *Jubiabá*, *Mar Morto* e *Capitães da Areia* se encontrem apresentações impressionantes da cultura afro-brasileira, por meio dos mitos e ritos de Candomblé e da Macumba (Brookshsaw, Palamartchuk, Duarte, Rossi). O que Jorge Amado apresentou no 2º Congresso Afro-Brasileiro também revela sua intenção ao criar os primeiros personagens negros na sua obra:

Sua figura se projeta sobre os romancistas e os poetas do negro no Brasil pela compreensão que dedicou a estas manifestações artísticas sobre *a raça que já foi unanimente escravizada como raça, e hoje é quase exclusivamente totalmente escravizada como classe*. (Amado, 1940, apud Rossi, 2009, p.54, grifos meus)

Portanto, em *Jubiabá*, o sacerdote representa a última geração antes da abolição, quando os negros ainda foram escravizados como raça, ao passo que Balduino vive numa

época na qual todos os pobres – os negros, os mulatos e os brancos – são mantidos como escravos (p. 36), ou em termos marxista, são explorados pelo sistema capitalista.

Talvez para corrigir a sua negligência da miséria dos negros na escravidão, em *Tocaia Grande*, pela primeira vez, o romancista enfatizou o passado escravo dos negros brasileiros ao tratar a origem de Castor Abduim da Assunção ou, como os outros costumam chamar, Tição Aceso. Apesar de que, como as histórias de Jorge Amado datam sempre do século XX, Castor não seja escravo como propriedade legítima dos fazendeiros, a vida dele no engenho de açúcar alude completamente à história dos negros ainda não libertados pela Lei Áurea.

Sendo órfão de escravos forros, Tição nasce servo nas plantações de cana. Servo e escravo, a única diferença entre os dois é o nome, pois, especialmente na opinião dos donos do engenho, “servo não tem vontade nem alvitre” (p.52), assim como os escravos. Além disso, a discussão entre o Barão e a Baronesa Albuquerque também revela os preconceitos mais antigos e mais radicais contra a raça negra, que nivelam os negros aos animais, ou pelo menos, pessoas inferiores, sob condição de que eles sejam batizados e desistam de suas próprias civilizações.

O Barão Adroaldo apontara um negro adolescente, envolto em fagulhas, na oficina do ferreiro, chamando a atenção de Madame la Baronne para aquele magnífico espécime de animal de raça:

– Repare no torso, nas pernas, nos bíceps, na cabeça, ma chère: um belo animal. Exemplar perfeito. Observe os dentes.

Reparou, obediente e interessada. Demorou os olhos molhados no exemplar perfeito, no belo animal. Observou os dentes brancos, o sorriso vadio. Malheur! Uma faixa de pano escondia-lhe a primazia.

O Barão era deveras autoridade em raças, herdara a competência do pai, perito na escolha e compra de cavalos e escravos. Mas Marie-Claude aprendera com as freiras do Sacré-Coeur que os negros também têm alma, adquirem-na com o batismo. Alma colonial, de segunda classe, mas suficiente para distingui-los dos animais. (p.53)

A citação é longa, mas é importante porque ironiza claramente a empáfia,

leviandade e ignorância dos europeus em face da cultura afro-brasileira e na construção da identidade nacional do Brasil, considerando que o Barão é um descendente português que fala francês e a Baronesa é uma francesa dissoluta. Na escrita de Jorge Amado, se as mulheres negras e mulatas são sensuais, as damas europeias são concupiscentes e vulgares; se os pobres rurais respeitam até certo ponto a moral de família, os ricos estrangeiros ou xenófilos perderam totalmente o senso de vergonha. Além disso, os negros e as mulatas ainda servem de “escravos sexuais” para a Baronesa e o Barão. Quando a Baronesa mostra seu interesse por Tição, o Barão não se importa, pois anda “ele próprio ocupado em derrubar cabrochas do bangüê, delas usando e abusando como se ainda perdurasse a escravidão” (p.53-54). A ironia também se encontra no trecho abaixo:

Para que não se faça mau juízo de [...] Barão de Itauaçu, e se não lhe atribua a pecha de senhor de engenho atrasadão, sustentáculo de vulgares preconceitos, indigno de *esposa europeia, civilizada*, deve-se dizer que o incidente com Castor, motivo da agressão e da fuga, não teve como causa imediata a intimidade estabelecida entre a Baronesa e o ajudante de ferreiro. [...] O que fez o Barão erguer o braço com o chicote e abrir lanho de sangue nas costas nuas de Rufina, foi a indignação provocada pela atitude da cabrocha: a ingratidão, a falta de respeito. *Sentiu-se agredido naquilo que lhe era mais sagrado, o sentimento de propriedade*. [...] dera-lhe estatuto de concubina elevando-a da condição de cria da casa, *de animal doméstico*. [...] *Tolerar tal ultraje significaria abalar os fundamentos da moral e da sociedade*. (p.55, grifos meus)

Assim podemos ver que, embora a escravidão tenha sido abolida, a lógica dos fazendeiros não mudou. Mais ainda, quando Castor se enfurece no momento que o Barão descobre o caso entre ele e Rufina, o autor o trata como “o zumbi”, que recorda Zumbi dos Palmares, herói exemplar dos negros em *Jubiabá*. Castor merece a honra, pois ele volta para salvar Rufina do chicote do Barão. Impulsionado por vingança, ele segura o Barão com mão a esquerda e o esbofeteia. Finalmente, Tição se liberta de sua situação de semi-escravidão. Porém, como o Barão o acusa de muitos crimes que ele não cometeu, o negro livre tem de escapar como um escravo fugindo do cativoiro.

Com a ajuda dos sacerdotes de Candomblé, Mãe Gertrudes de Oxum e Pai Arolu, Castor chega à fazenda de Coronel Robustiano de Araújo, começando a vida como trabalhador contratado. Para o protagonista, a passagem de servo para trabalhador é rápida, mas o que implica é o desenvolvimento histórico que continua por alguns séculos. Não aleatoriamente Castor é escravizado em um engenho de açúcar e empregado na zona cacauera, uma vez que a cultura da cana de açúcar depende muito da mão-de-obra escrava ao passo que o cultivo do cacau começou no fim do Século XIX depois da abolição (Willumsem e Dutt, 1991,p.56). Ao indicar que Castor chega “às terras do cacau onde cada um tinha seu valor e, bem ou mal, era pago pelo que fazia” (p.57), o romancista enfatiza o fim da escravidão como a primeira grande etapa para se libertar os negros e a premissa para se identificar a cultura afro-brasileira, admite que a vida dos escravos possa ser pior que a dos proletários e, ao mesmo tempo, deixa de lado seu preconceito contra os coronéis de cacau, atribuindo ao Coronel Robustiano boas qualidades – generosidade, simpatia, respeito aos trabalhadores.

Mesmo assim, *Tocaia Grande* conserva a atitude revolucionária contra o capitalismo, dado que “o sonho de Castor era montar uma forja de ferreiro num dos novos povoados, trabalhar por conta própria, não servir a patrão por melhor que fosse” (p.57). Para realizar tal sonho, com dinheiro emprestado do coronel, Castor manda construir em Tocaia Grande a primeira casa de pedra e cal, que serve de casa e oficina do ferreiro. Tendo levado uma vida de semi-escravidão, Castor valoriza mais a liberdade em Tocaia Grande. Neste lugar primitivo, graças à ausência da predominância cultural europeia, as características afro-brasileiras apresentam-se de uma forma mais natural, possibilitando que Castor se torne um herói que não só escapa à escravidão física e econômica, mas também triunfa sobre o preconceito contra a cultura negra.

Como já falamos acima, devido à pressuposição de que os negros já deixaram de ser escravos, nos romances dos anos 30 Jorge Amado sacrificou as memórias raciais

para enfatizar a solidariedade proletária, assim como a afirmação de Palamartchuk (1998), segundo a qual “no final de *Jubiabá*, Baldo não só se liberta da religião e das tradições dos negros africanos e escravos, como propõe a união entre negros e brancos contra a miséria e a exploração” (p.357), bem como em *Capitães da Areia* “Jorge Amado transforma a memória de luta dos quilombolas em uma alternativa do tipo beco-sem-saída, ao mesmo tempo em que questiona o sentido da luta racial no presente” (p. 356).

Por isso, embora sejam apresentados os personagens negros e os ritos fetichistas do candomblé, nesses romances não se unem os dois aspectos para construir uma identidade negra. Em *Jubiabá*, por exemplo, Balduíno é um ogã, mas parece que seus atos e decisões não são influenciados pela crença e religião. Quando Jubiabá, o maior de todos os pais-de-santo, atende as pessoas que lhe pedem para fazer feitiço, chega um soldado que está sofrendo da paixão por Maria dos Reis. Jubiabá promete ajudar: “Só trazendo uns cabelos de sovaco dela e uma ceroula sua. Eu faço que ela nunca mais largue vosmecê... Fica amarrada como cachorro” (p.96). Percebendo a pretensão de Baldo pela mesma menina, o pai-de-santo ainda recomenda: “O soldado gosta dela, vai fazer despacho... Tome cuidado, Baldo... (ibid.)” Contudo, isso não impede que o protagonista faça o que quiser, batendo no soldado e deflorando a menina. A razão pela qual, no término do romance, ele deixa facilmente o candomblé, declarando “meu povo, vocês não sabe nada [...] Que adianta negro rezar, negro vir cantar para Oxossi? Os ricos manda fechar a festa de Oxossi” (p.255), é que mesmo no início da história, não acredita realmente na religião.

Assim a cultura negra é apresentada, nos primeiros romances de Jorge Amado, ora de uma forma tão superficial que só aborda os ritos externos aos quais todas as pessoas podem assistir – mesmo em *Jubiabá* há um viajante branco que consegue presenciar a macumba, – ora de uma maneira tão banal que causa a ilusão de que a religião africana atende a necessidade, mais material do que espiritual, de todos os pobres, assim como em *Capitães da Areia* o protagonista Pedro Bala, embora seja loiro e não crente de Candomblé,

mantem amizade e solidariedade com Don’Aninha, correndo riscos para salvar a imagem de Ogum da polícia. “Don’Aninha bem que merecia que um corresse risco por ela”, considerando que “quando tinha um doente ela trazia remédios feitos com folhas, tratava dele, muitas vezes curava. E quando aparecia um Capitão da Areia no seu terreiro ela o tratava como a um homem, como a um ogã, dava-lhe do melhor para comer, do melhor para beber. (p.)” O candomblé não é a religião exclusivamente dos negros, mas de todos os pobres. Assim como Don’Aninha declara quando a imagem de Ogum é levada pela polícia: “Não deixam os pobres viver... Não deixam nem o deus dos pobres em paz. Pobre não pode dançar, não pode cantar pra seu deus, não pode pedir uma graça a seu deus”.

Só depois do seu afastamento do Partido Comunista, Jorge Amado deixou de sobrepor a teoria de classe à cultura negra. Em *Pastores da Noite*, embora Ogum se ofereça para ser padrinho de uma criança loira, a mensagem é diferente da de *Capitães da Areia*, pois naquele romance o que se ressalta é o sincretismo, dado que o pai da criança é Massu, negro e feito do Candomblé, e que o orixá africano torna-se padrinho católico na Igreja do Rosário dos Negros. Além disso, os orixás não se apresentam como apenas legendários ou imagens “inúteis”, que ainda precisam ser salvos por um ser humano, mas como poderes sobrenaturais, que decidem efetivamente o desenvolvimento da história. Pode-se dizer que, a partir de *Pastores da Noite* a religião afro-brasileira começa a ser mostrada como um tesouro espiritual e cultural, influenciando e simbolizando a personalidade dos protagonistas, tais como em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, a malandragem de Vadinho é relacionada com o espírito de Exu, ao passo que em *Teresa Batista Cansada de Guerra* a valentia da protagonista é comparada com a força de Yansã.

Em *Tocaia Grande*, do início ao fim, Castor e as pessoas íntimas dele são ligados com diferentes orixás, conforme suas características em vários sentidos. Por exemplo, como Castor é um ferreiro corajoso, o negro é descrito como filho de Xangô, Orixá do fogo

e justiça, considerando que é a profissão que lhe concede o nome de Tição⁴ e é ele que guarda a liberdade de Tocaia Grande. Quando ele mostra a habilidade de caçar, é visto como Oxóssi, o orixá da caça. Além disso, as duas mulheres que lhe importam mais – a negra Epifânia e a morena Diva, sendo esta sua esposa e aquela amante – são referidas como encarnação de certa Oxum e Iemanjá, pois Oxum “não se dá de companheira e sim de amante” (p.255), enquanto Iemanjá, sendo “mãe e esposa, feita para a prenhez e o parto”, “significa fecundação e permanência” (ibid.). Ademais, Dalila, outra mulher que ama Tição, declara-se filha de Obaluaiê, orixá da doença e da cura, e Ressu, uma rapariga guerreira que defende Tocaia Grande contra a invasão, é “cavalo de Iansan” (p.257).

A articulação dos protagonistas com os orixás oferece uma maneira para interpretar o mundo a partir do ponto de vista dos negros, da religião africana. Assim como o que acontece quando Tição e Epifânia se encontram:

O corpo ensanguentado do porco-do-mato sobre o dorso nu, o alforje repleto pendurado ao ombro, um pano amarrado na cintura, Oxóssi surgiu da mata e andou em direção ao rio. No lume do sol Epifânia reconheceu o encantado pelo porte altivo e pela caça predileta, senhor das florestas e dos animais bravios. Na véspera enxergara de longe Xangô, na forja inventando o fogo. Xangô ou Oxóssi, o negro Tição Abduim atravessou a planura armado de faca do mato e de escopeta. (p.151)

[...]

Ao voltar à tona, enfim Tição a vislumbrou sentada em meio à encachoeirada correnteza: a figura de uma iiabá, na certa Oxum em pessoa, dona dos rios, em visita a distante província de seu reino. Antes que a visão se desvanecesse no revérbero da luz, ele a reverenciou tocando a testa com a ponta dos dedos e repetindo a saudação: ora-yê-yêwo. (ibid.)

No trecho acima, a imagem ilusória e a imagem real se cruzam, implicando a combinação dos negros com uma cultura propriamente negra. Ao mesmo tempo, a religião desempenha papel importante ao guiar seus crentes a seguir o caminho certo, que é o caminho da vida, da esperança e do futuro.

⁴ “Meu nome é Castor Abduim, me chamam de Tição por ser ferreiro.” (p. 60)

Após a morte de Diva por doença, Tição perde a vontade de viver, mesmo que tenha um filho pequeno para criar. É egum (espírito) de Diva e também de Iemanjá que guia os passos de Epifânia para ela tomar conta da criança e que vem do Além para buscar Tição, informando-o de que sua tristeza teimosa a prende a um mundo que já não é o dela e a impede de sair para a liberdade. Além disso, quando Tocaia Grande se encontra ameaçado, para convencer a negra Epifânia a partir para um abrigo, levando o filho de Tição e Diva, arranja-se uma oferenda dedicada aos orixás. O egum de Iemanjá aparece novamente, levanta o menino nas mãos e canta a alegria e a vida. Por fim, o egum entrega o menino a Oxum, ordenando a Epifânia que se salve e crie a criança.

Convém ressaltar que, em *Tocaia Grande*, a religião afro-brasileira não é compartilhada por todos, mas atende exclusivamente os filhos ou filhas de santo – Tição, Epifânia, Dalila e Ressu – pois só eles podem entender a mensagem dos orixás. Assim como, pela primeira vez que o egum de Diva/Iemanjá se faz presente, Tição “viu-o surgir do vazio, espantoso, crescer no ar, rodopiar no vento, levantar-se numa espiral que tocava o céu” (p.346), sabendo que “o egum lhe ordenou abrir os olhos e se aproximar para ouvir o que ele tinha a lhe dizer” (ibid.), enquanto os outros que estavam perto, o aprendiz dele e um vaqueiro, “apenas viram, com os olhos de ver sem enxergar nem perceber, a poeirama levantada pelo inesperado pé-de-vento, espantaram-se com a altura e a força do redemoinho” (ibid.).

Além das representações fantásticas e fenômenos espantosos, o romancista não se esqueceu de abordar as características externas da cultura negra. Logo depois de residir em Tocaia Grande, Castor é reconhecido por sua alegria, seu fervor e sua cantiga – etiquetas para descrever os negros. O escritor utiliza vários adjetivos para enfatizar a despreocupação do negro: festeiro, folgazão, animado, alegre, etc. Sem experiência, ele oferece-se para extrair um dente molar de uma mulher desconhecida. Quando está com Fadul e as raparigas, ele puxa um canto e os outros formam a roda de coco, pois o negro

conhece uma infinidade de cantigas, com sua voz que traz riso e paz para Tocaia Grande – até “os pássaros silencia[m] nas árvores para ouvi-lo cantar”.

Outro elemento importante para definir os negros brasileiros consiste na feitiçaria e nos ritos do candomblé. Quando o egum de Diva aparece pela primeira vez, não só convence Tição a se livrar da tristeza, mas também pede que lhe dê a moeda de axexê para pagar o barco da morte – “Chama Epifânia de Oxum e Ressu de Iansan e dança com elas o meu axexê” (p.347). E na segunda vez, foram Tição e Ressu que chamaram o egum de Diva com “o ebó de sangue”:

Sacrificaram quatro galos e destinaram um deles a Iemanjá, dona da cabeça da finada Diva.

Primeiro Iansan montou em seu cavalo, Ressu dançou dança de guerra, partiu para o combate, voltou à frente dos mortos e abriu caminho para o egum no axexê.

O negro estremeceu, cobriu os olhos com as mãos; perseguido, correu de um lado para outro, a boca vermelha de sangue do galo oferecido a Iemanjá. (p. 409)

Para além de transmitir mensagens entre orixá e ser humano, o feitiço da religião africana também se serve para curar doença, controlar pensamento ou fazer milagre. Quando Tição se apaixona por Diva e sofre por isso, ele convoca Ressu para ajudá-lo a preparar o ebó de saúde. Epifânia também é uma boa feiticeira, que sabe “o que fazer para amarrar um homem no rabo da saia de qualquer fulana ou vice-versa, para acabar com o chamego mais fixe, para unir e separar casais: despachos infalíveis. (p.171)” Mesmo assim, deve-se indicar que, diferente do que ocorre em *Jubiabá*, no qual o sacerdote de candomblé ajuda a matar pessoas por meio de feitiço, em *Tocaia Grande* a feitiçaria não é usada para fazer mal a ninguém. Mesmo que Epifânia seja temida por sua mandinga, não a usa para se vingar dos outros.

Considerando o que analisamos acima, podemos dizer que em *Tocaia Grande* a identidade dos negros no Brasil é apresentada de uma maneira mais completa, desde a memória da escravidão até a caracterização de temperamento, talento e crença. Além disso,

para combater os preconceitos racistas, Jorge Amado evitou a tendência de reduzir a religião afro-brasileira à bruxaria, quebrando o estereótipo negativo de negros e “os mitos brancos”, criticados por Brookshaw em *Raça e Cor*.

Segundo o crítico, mesmo que Jorge Amado seja um importante anotador e divulgador da cultura africana no Brasil e fora do Brasil, seus romances “também perserv[am] e esforç[am] os mitos brancos concernentes ao afro-brasileiro como indivíduo” (p.133), e um dos maiores preconceitos que Jorge Amado dispensa a negros e mulatos é considerá-los criaturas que agem só pelo instinto. Por exemplo, o negro Balduíno “era puro como um animal e tinha por única lei os instintos. (*Jubiabá*, p. 16)” A mulata Gabriela mantém a liberdade de relações sexuais, seguindo seus desejos sem pensar nem em dinheiros nem em convenções. E os jagunços negros, Damião de *Terras do Sem Fim* e Fagundes de *Gabriela, Cravo e Canela*, matam pessoas sem perder a inocência, pois o instinto deles é obedecer aos coronéis. Além disso, Brookshaw indica que ao tratar as relações entre os homens negros e as mulheres brancas, Amado “transforma a mulher branca em ‘mulher-lírio’, não mais uma mulher, mas um ídolo, inculcando nela seus temores paranoicos de homens negros” (Herntion, 1973, apud Brookshaw, p. 106), assim como Lindinalva aos olhos de Balduíno (*Jubiabá*). Luis Bueno de Camargo mostrou ser da mesma opinião, analisando a mudança de atitude de Pedro Bala enfrentando uma negrinha e Dora, uma menina loira (*Capitães da Areia*). Quando vê a negrinha, Pedro Bala quer estuprá-la. Sabendo que ela ainda é donzela e moça da família, ele insiste em fazer sexo anal com ela. Porém, quando Dora está sendo ameaçada, ele a defende porque ela é uma menina e não prostituta. “A mesma constatação, a respeito da negrinha e de Dora, a de que eram meninas, crianças, leva a ações opostas de Pedro Bala: de estuprador a protetor. (Camargo, p. 293)” Isso porque, na opinião do herói da história, “a negrinha não merece respeito, [...] ela está do lado da prostituição e não da esposa.” Ademais, são João Grande e Professor – um negro e um mulato – que salvam e adoram Dora em primeiro lugar, mas

nenhum deles consegue o amor dela, pois Dora só ama Pedro Bala, que também é loiro.

Assim Brookshaw afirmou que nos romances amadianos:

O negro é estereotipado como um ser hercúleo, instintivo, violento, mas inocente, assemelhando-se, às vezes, a um escravo (especialmente quando se depara com a beleza de mulheres brancas ou aparentemente brancas) com todos os seus excessos, ele nunca é descrito por Amado como uma pessoa estritamente normal. Se o fosse, presumivelmente, então, deixaria de ser negro.

Pode-se retirar conclusões semelhantes de sua caracterização da mulata. A ela não é permitido ser esposa ou mãe, pois é símbolo da liberalidade sexual. (p. 142)

Não vou discutir até que ponto a conclusão é aplicável aos livros anteriores de Jorge Amado, pois se tirarmos poucas exceções, tal como Honório de *Cacau*, jagunço negro que enganou o coronel e salvou um alugado fugitivo, a maioria dos negros e mulatas amadianos não escapa ao estereótipo. Mas em *Tocaia Grande*, as críticas acima já não se aplicam.

Se outros personagens negros agem só pelo instinto, Tição sabe claramente o que quer e o que deve fazer. Para buscar a liberdade, ele não se torna malandro como Balduíno de *Jubiabá*, mas conta com sua capacidade, agilidade e esforço, realizando seu sonho com paciência. Após fugir do engenho de cana, ele se emprega como ferreiro na fazenda do Coronel Robustiano, atendendo “às necessidades da fazenda — ferrar o gado, calçar os animais de sela e carga, afiar facões, recondicionar instrumentos de trabalho, pás, enxadas, foices” (p. 57). Seu trabalho impressiona o coronel, que não poupa “elogios à destreza e à perícia do ferrador, um artista a seu ver. (ibid.)” Por isso, quando Castor deseja montar sua própria forja de ferreiro, o coronel lhe empresta “algum dinheiro sem juros e sem prazo para pagamento: ‘Esse negro é astuto. Se não cair numa esparrela, vai enricar’.” (p.66)” Astuto e racional, capaz de tomar conta de si próprio, Tição não é nada parecido com os estereótipos inocentes e obedientes aos patrões ou mulheres-ídolos. Além disso, ele pertence aos poucos perspicazes que preveem e contribuem significativamente para o

desenvolvimento de Tocaia Grande.

A história entre ele e Diva rebate outro mito branco que é a inferioridade dos negros enfrentando rivais brancos no amor. Assim como para os homens, tanto negros como brancos, as mulheres de cor escura são consideradas objetos para satisfazer o desejo sexual enquanto as mulheres brancas são vistas como moças de família e, na opinião dos negros, até como santa que eles nunca conseguem possuir; nos olhos das mulheres, um homem branco também significa atração, riqueza e posição social, dado que em *Jubiabá*, Rosenda Rosedá larga Balduíno e se aboleta ao lado de Carlos, um chofer de cor branca; e, como já falamos, em *Capitães da Areia* Dora também escolhe o loiro Pedro Bala. Talvez para melhor destruir o mito que ele próprio construiu nos primeiros romances, Jorge Amado relata a concorrência entre os dois pretendentes a Diva, o negro Tição e o branco Bastião da Rosa, que é um pedreiro em Tocaia Grande.

Não é por acaso que os dois rivais são um negro e outro branco, considerando que Tição representa totalmente a raça negra e o romancista, durante a narração da história, enfatiza várias vezes a brancura de Bastião da Rosa. Além disso, mesmo os personagens em Tocaia Grande não podem dispensar os preconceitos raciais. Quando Tição percebe que Bastião da Rosa também está requestando Diva, o próprio negro não confia em si mesmo, acreditando no mito branco: “Barba e bigodes loiros, cabeleira farta e ondulada, cara vermelha de gringo: de gringo das europas e não de turco escuro, quase tão escuro quanto qualquer mestiço grapiúna — o pedreiro levava-lhe nítida vantagem. (p. 242)” E os outros, tal como o empregado de Fadul, Durvalino, mostra a mesma atitude: “Vosmicê não acha que seu Bastião ganha de longe? É muita petulância de seu Tição pensar que Diva vai preferir um negro feio, um estupor — aqui pra nós que ele não me ouça — a um branco que até parece raciado de alemão? (p. 248)” Porém, quem tem perspicácia e sabedoria não consente nessa opinião, assim como Fadul afirma: “Cor não faz boniteza nem feiúra de ninguém, tanto pode ser bonito branco ou preto. (ibid.)” Deve-se apontar que, Tição ignora

sua vantagem não porque não tem sagacidade – como mostramos acima, ele é um dos mais perspicazes em *Tocaia Grande*, sendo outros Fadul, Coroca e Natário – mas porque o amor lhe fechou os olhos.

Para além de ser descendente europeu, Bastião da Rosa ainda possui maiores recursos e riqueza. Ele possui uma casa grande, vistosa e confortável com a qual nenhuma outra em Tocaia Grande pode se comparar. Sendo pedreiro, ele promete ajudar a mãe de Diva a construir uma casa nova. Para conseguir apoio dos parentes da moça, ele ajuda a família dela nos trabalhos de campo e jura casar-se com Diva assim que o primeiro padre chegar. Contudo, Bastião da Rosa não ganha o amor de Diva, que decide viver com Tição sem requerer nada: “Bastião da Rosa era um rapaz de bem, loiro de olhos azuis, um gringo e tanto, casa posta com farteza. Mas seu homem, aquele que lhe esquentava o sangue e lhe aparecia em sonhos, era o negro Castor Abduim, ferrador de burros, Tição de Apelido” (p. 269). Ao mesmo tempo, quem a ama com todo seu coração é Tição, que sofre muito por ela, enquanto Bastião de Rosa, ao ser recusado por ela, procura imediatamente outra menina. Nesse sentido, a história tem duplo significado: por um lado, um negro triunfa sobre um branco ao requestar uma morena – uma morena com pele pálida, como mulata-branca; e por outro, o negro mostra sua capacidade de experimentar o amor, a emoção mais delicada e complexa, ultrapassando a imagem antiga dos negros que são motivados apenas por libido ou admiração.

Se pensarmos mais profundamente, o matrimônio de Tição e Diva ainda revela o sincretismo ou mestiçagem, que são temas principais nos livros posteriores de Jorge Amado, especialmente em *Tenda dos Milagres*. Diva não é uma branca como Lindinalva de *Jubiabá* e Dora de *Capitães da Areia*, mas uma morena sergipana. Embora tenha consagrado os santos europeus, Diva não recusa os orixás da religião africana, sem deixar de referir que “em Sergipe [os santos da Igreja, desembarcados da Europa na proa das caravelas] misturavam-se nos engenhos e nos canaviais com os deuses de Tição, chegados

da África no porão dos navios negreiros. (p. 262)” Assim como o filho deles, que nasceu mulato e tocaiano, foi criado pelos candomblezeiros Tição e Epifânia, mas batizado diante dos padres católicos.

E o mais importante é que, ao tratar a questão da miscigenação e dos mulatos, o romancista revela claramente seu orgulho pela presença da tradição africana na cultura brasileira, contrariando a interpretação eurocêntrica de Brookshaw, que considera Pedro Archanjo, o protagonista de *Tendas dos Milagres*, uma combinação do intelecto europeu com primitivismo afro-brasileiro e Rosa Alcântara Lavigne, a representação perfeita do misticismo do mesmo romance, um exemplo de branqueamento, que adota o nome Oxalá “devido a seu efeito puramente visual e exótico” (p. 144). Considero as análises de Brookshaw eurocêntricas não porque ele indicou o processo de branqueamento, representado pelos descendentes negros que subiram na sociedade⁵, mas porque ele interpreta a divergência entre a cultura europeia e a tradição africana como contraposição de “intelecto” contra “primitivismo” e, ao mesmo tempo, confunde a recuperação da memória dos antepassados com a vaidade exótica, implicando certo juízo de valor precipitado e injustificado.

Em *Tocaia Grande*, a história do Coronel Robustiano explica em que sentido o “branqueamento” é válido para compreender a identidade dos mulatos. Assim como o filho de Tição e Diva, o Coronel Robustiano também é um mulato, filho da mulata Rosália e do branco Sílvio de Araújo, que só o reconheceu como filho quando estava morrendo. Nos romances de Jorge Amado repete-se sempre que os negros ricos são brancos. Por isso, como o coronel possui mais de seis mil arrobas por safra e de considerável rebanho de bovinos, torna-se “branco puro” (p.367). E o fato de que ele casa a filha mais nova com um engenheiro francês comprova o processo de branqueamento, posto que ele é mais branco

⁵ Quanto a essa questão, antes de Brookshaw, Teófilo de Queiroz Júnior (1982) tinha feito uma análise mais detalhada e convincente, criticando os preconceitos contra as mulatas que, na obra de Jorge Amado, são sempre sensuais e sedutoras, mas sem capacidade intelectual.

que sua mãe e quando nascesse seu neto/neta, seria mais branca a criança. Porém, o processo de branqueamento parece um resultado mais social do que racial. No caso do coronel, sua mãe era escrava do seu pai. Se não fosse a mãe lhe pagar a carta de alforria, ele não teria oportunidade para se enriquecer. Mesmo assim, “ao contrário do que sucedia com muitos, o coronel Robustiano de Araújo não buscava esconder o sangue negro que lhe corria nas veias, abundante e poderoso” (ibid.). E o genro dele não é um francês qualquer, mas um engenheiro, que tem trabalho bem pago e reconhecido, assim como seu outro genro que é médico.

Levando-se em consideração a atitude do coronel a propósito de religião, a conclusão ficaria mais esclarecida. O coronel herdou a crença da sua mãe. Quando ele lutou na terra de cacau, foi Oxaguian que o protegeu. Por isso, embora ele se torne branco puro e até sogro de um francês, não renega os orixás. Porém, na aparência, ele aproxima-se mais da religião católica, ainda que na sua trajetória não se encontre nenhuma ligação espiritual entre ele e o catolicismo:

O Coronel contribuía generoso para as festas da Igreja e para as do axé de pai Arolu. Carregava o andor do santo padroeiro nas procissões católicas. Não dançava na roda dos orixás, no candomblé; mas em casa dava de comer a Oxaguian.

É fácil distinguir qual é a sua verdadeira crença, a que ele mostra fora ou a que ele mantém em casa. Se o coronel Robustiano representa certo conflito entre a tradição africana e a predominância católica, o coronel José Nique simboliza o orgulho da sua raça: “Negro Zé Nique! Bonito e milionário! — proclamava-se ele do alto do cavalo pampa estalando o rebenque de couro trançado e cabo de prata” ⁶(p. 290-291). E ambos mostram a valorização da identidade racial para os descendentes africanos, sejam branqueados ou não.

As análises acima demonstram o quanto é complexa a questão racial no Brasil, que começa desde a escravidão e se mistura com a desigualdade econômica, a perseguição

⁶ Quem lê *o Menino Grapiúna* sabe que José Nique é amigo e herói na opinião do autor, que lhe atribui simpatia, elegância e valentia.

religiosa e o preconceito cultural. Assim como os sociólogos ainda estão disputando se existe realmente racismo no Brasil, Jorge Amado, sendo um escritor que pretende registrar a realidade, também não deu uma resposta definida. Porém, ele mostra claramente sua postura como defensor da afro-brasilidade. Com a criação de Tição e outros personagens negros ou mulatos, o autor critica as injustiças raciais – a crueldade da escravidão e os preconceitos arraigados⁷– e ao mesmo tempo, apresenta a história e a cultura afro-brasileira, enfatizando a indispensabilidade da raça negra para construir a nação brasileira.

Outras pessoas Marginais: Vagabundos, Imigrantes⁸, Indígenas

Da mesma maneira que as mulheres são consideradas vítimas de gênero e os negros vítimas de raça, os vagabundos, imigrantes e indígenas também podem ser tratadas como vítimas da desigualdade e discriminação social. Como Jorge Amado militou no Partido Comunista Brasileiro entre 1932 e 1956, nos romances engajados – desde *Cacau* até *Os Subterrâneos da Liberdade* – todos os conflitos sociais são, até certo ponto, reduzidos à contradição entre o proletariado e a burguesia. Portanto, assim como as mulheres e os negros, personagens vagabundos e imigrantes também são englobados no grupo proletário. E a curiosidade é que, na primeira metade do século XX, o governo brasileiro adotou semelhante critério de classificação, confundindo às vezes os vagabundos, os negros e os estrangeiros com os proletários e comunistas. Segundo os relatos de Paulo Sérgio Pinheiro (1992), de acordo com o Código Criminal de 1924 havia “duas categorias de indivíduos que poderiam ser ‘recolhidos por um a três anos a colônias penais’” (p. 98), estando na primeira os “vadios” e na segunda os “capoeiras”, enquanto muitos estrangeiros foram expulsos sem acusação concreta. Após a intentona comunista de 1935, entre os

⁷ No romance há um tropeiro que diz: “Não devera ter acabado [escravidão] pra não ter negro ousado como tu” (p. 186) enquanto uns personagens o consideram feio por ser negro.

⁸ Embora haja críticos que consideram os retirantes como imigrantes, aqui só falamos dos imigrantes estrangeiros, pois normalmente nas obras amadianas não se enfatiza muito a identidade cultural dos retirantes, ou seja, podemos tratar os retirantes como pessoas expulsadas da sua terra – seja pela natureza (seca, enchente) seja pelos proprietários da terra – ou, simplesmente, pobres.

presos também havia numerosos vagabundos e estrangeiros, sendo que muitos não tinham nada a ver com o levante.

Por isso, nas obras anteriores de Jorge Amado, a identidade dos imigrantes ou vagabundos não é contraposta à dos proletários, mas é considerada uma parte integral do proletariado brasileiro, conforme o consenso social daquela época. Por outro lado, para agitação e propaganda comunista, os imigrantes e vagabundos desempenham papéis especiais em conscientizar o paisano ou impulsioná-lo a participar da revolução, melhor dizendo, nas obras engajadas de Jorge Amado os principais personagens estrangeiros são criados como pioneiros socialistas ou anarquistas que conhecem melhor o mundo lá fora, trazendo novas vistas e receitas para resolver os problemas brasileiros naquela época; à medida que os vagabundos são sinônimos de lúmpens em sentido marxista, sendo revolucionários potenciais aos olhos dos comunistas.

Quanto aos personagens vagabundos nos primeiros romances amadianos, um melhor exemplo seria o Balduíno de *Jubiabá* antes de participar de uma greve. Sendo um órfão sem muita educação e um menino negro expulso por uma família branca e rica, para sobreviver Balduíno mendiga, mente e rouba, tornando-se chefe de um bando de menores. Após se tornar adulto, ele ganha dinheiro vendendo música de samba, lutando como boxeador e fraudando os espectadores de circo, mas nunca arruma um trabalho estável. Ademais, ele é luxurioso, impulsivo, e não se importa com a moralidade (ou talvez possamos dizer: a moralidade burguesa). Considerando que é a sua malandragem que mostra sua busca pela liberdade, sua recusa ao trabalho alienado e seu espírito de rebeldia contra o mundo capitalista, é natural que no final do romance Balduíno deixe de ser um vagabundo e se torne líder de greve, transformando-se de lúmpen em verdadeiro proletário.

Nas obras amadianas dos anos 30, alguns personagens seguem caminho semelhante ao de Balduíno, tais como o Pedro Bala de *Capitães de Areia* e Toufik de *Suor*. Porém, desde *Terras do Sem-Fim* até *os Subterrâneos da Liberdade*, com o nítido contraste

entre o bem e o mal, a vadiagem e a consciência de classe parecem inconciliáveis em uma mesma pessoa e, em consequência, os vagabundos desaparecem da arena onde o proletariado e a burguesia se combatem ferozmente. Só depois que o autor se afastou das atividades partidárias eles voltam e ocupam novamente posições importantes nos livros amadianos, especialmente em *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água* e *Dona Flor e Seus Dois Maridos*.

Nestes romances, os vagabundos já não são reservas de militantes comunistas, mas a vanguarda que recusa a vida convencional e conservadora, questionando valores centrais na cultura predominante e buscando fugir da hipocrisia, ganância e egoísmo. Em *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água*, o anti-herói, cujo nome original é Joaquim Soares da Cunha, deixa de ser mais um funcionário público exemplar e pai de família decente, tornando-se Quincas Berro D'Água, “Rei dos Vagabundos da Bahia”. Ao passo que os parentes dele o consideram como a vergonha da família, os vadios da cidade chamam-no “pai da gente”. Pode-se dizer que, com seu ato de sair da casa e viver com os pobres, ele rompe com a classe alta e identifica-se com o estrato baixo. Aliás, ele não só vive como um vagabundo, mas também morre da mesma maneira. Ao receber a notícia da sua morte, os parentes soltam um suspiro de alívio e decidem enterrá-lo como aquele respeitável e antigo Joaquim Soares da Cunha. Eles preparam paletó de alpaca, sapatos lustrosos, caixão e velas a fim de guardar a decência da família. Porém, mesmo de camisa alva e gravata, o defunto não abandona seu sorriso cínico e, pior ainda, insulta sua filha como “jararaca” e “saco de peidos”. Como os parentes não querem velar o defunto, quem acompanha o morto são seus amigos, vagabundos e bêbados. Eles dão goles de cachaça ao defunto Quincas Berro D'Água, tiram-lhe as roupas e levam-no para a rua. Depois, na beira do mar, numa tempestade, vê-se Quincas atirar-se e ouviu-se sua frase derradeira:

“Me enterro como entender
Na hora que resolver.
Podem guardar seu caixão

Pra melhor ocasião.

Não vou deixar me prender

Em cova rasa no chão.” (Amado, 1959, p. 69)

Assim, o anti-herói arranja seu enterro por meio da segunda morte, mantendo-se livre para sempre. Em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, a vagabundagem de Vadinho – seu nome revela tudo, pois lembra vadio – também ultrapassa o limite entre a vida e a morte. Parecendo-se com Quincas Berro D’Água, Vadinho é um personagem mais rico e complexo. Quando ele está vivo, é conhecido como um boêmio, jogador e alcoólatra. Após morrer dançando no carnaval, ele até volta como fantasma e faz travessuras no mundo real.

Porém, seja em Vadinho seja em Quincas Berro D’Água, o que fascina os leitores não é a malandragem deles, mas a alegria, a cordialidade e a generosidade, ou seja, as características não exclusivas dos vagabundos. Por isso, Jorge Amado afirmou que “eu não fazia nenhum elogio à pobreza, nenhum elogio à prostituição, nenhum elogio à vagabundagem. E sim, o elogio do pobre, da prostituta, do vagabundo, que conseguiram superar aquela realidade terrível (Taylor, 2012, 353)”. Ademais, a maneira que os vagabundos superam a miséria não é convencional – trabalhar para ganhar pão ou lutar pelo seu direito – mas é mítica e inexplicável. Nesse sentido, a presença dos vagabundos nos romances de Jorge Amado não só mostra a solidariedade com os pobres, mas também acrescenta elementos misteriosos e poéticos nas representações realistas.

Em *Tocaia Grande*, no processo de construir uma sociedade utópica, em que todas as pessoas podem sobreviver com sua diligência e inteligência, cada morador deve possuir certa profissão, até as prostitutas, que são trabalhadoras do sexo. Mesmo assim, o autor não resistiu à tentação de tratar as pessoas vadias – particularmente porque num romance-síntese não deve faltar um ingrediente essencial nos romances anteriores, uma vez que ele se achava “um escritor de prostitutas e vagabundos” – e dedicou um capítulo aos ciganos, a esse “povo sem chão”. Conforme o narrador, o bando só permanece em Tocaia

Grande por um dia e uma noite, mas deixa saudades por muito tempo. Por isso, embora no tempo reduzido pouca coisa tenha sucedido, ele contou a história com todos os detalhes, gastando dezenas páginas.

É fácil perceber que entre os vagabundos nos romances anteriores e os ciganos em *Tocaia Grande* há muitas semelhanças. Assim como não existe casa de vagabundos, não existe chão de ciganos; enquanto para os vagabundos só bar, cabaré e casino, para os ciganos só “o lombo dos cavalos, o estrado das carroças, a sola dos pés” (Amado, 1984, p. 75). Além disso, as crianças na caravana lembram muito os meninos em *Jubiabá* e *Capitães da Areia*:

Surgiam de repente, os pequeninos e os grandalhões, imundos, remelentos, atrevidos, olhos de azogue buscando o que surrupiar. Inocentes, lindos, necessitados, infelizes, as mãos estendidas, pedinchando. (p. 81)

Ao mesmo tempo, a chegada dos ciganos é o momento mais romântico e enigmático em *Tocaia Grande*, representando aquele mito dos romances anteriores segundo o qual, não obstante serem pobres e mentirosos, os vagabundos possuem mais encanto. Para Jorge Amado, a maneira comum para caracterizar os protagonistas – tanto masculinos (vagabundos) como femininos (prostitutas) – é enfatizar sua atração sexual: qualidade independente de estrato social ou ideologia. Portanto, os ciganos também são muito cativantes para os moradores de Tocaia Grande, considerando que o sonho da Guta, uma prostituta muito sedutora, é achar e namorar um cigano, enquanto Valério Cachorrão, um tropeiro que passa por Tocaia Grande, está apaixonado pela cigana Malena. Porém, como os vagabundos nos romances pós-engajados ou não deixam de ser vadios até a morte (tais como Quincas Berro D’Água e Vadinho) ou abandonam temporariamente a vida malandra mas logo voltam a ser como antes (assim como o Cabo Martim⁹ de *Os Pastores da Noite*), o amor dos ciganos também é efêmero ou até inalcançável.

⁹ Em *Os Pastores da Noite*, o Cabo Martim abandona sua vida vadia para casar com uma mulher bonita, foga e virtuosa, mas logo se sente enjoado com o matrimônio e volta a levar a vida antiga.

Afora a atração sexual, os vagabundos de Jorge Amado ainda são vinculados com a força sobrenatural. Desde que no mundo real eles são pessoas marginais, o autor cria um universo mágico em que eles dominam poderes fantásticos, triunfando sobre a realidade miserável. Nesse sentido, não é à toa que o Vadinho de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* é representante de Exu, o orixá mais controverso do Candomblé, e o Massu de *Os Pastores da Noite* passa a ser compadre do orixá Ogum. Em *Tocaia Grande*, os ciganos também possuem dons místicos, por exemplo, “as ciganas nascem com o dom de adivinhar (p. 82)”. Ainda que o autor insinuasse que a previsão das ciganas pudesse ser meramente técnicas psicológicas, a velha cigana acerta com o destino de Bernarda, afirmando que ela iria morrer nos braços de Natário. Além disso, outras descrições também comprovam a magia dos ciganos, tais como “Maurício empalmou o sol e o recolheu no fundo do tacho (p. 81)”, “quando a melodia subiu até as estrelas e se espalhou na mata, também os animais, onças, serpentes, grilos e corujas, pararam para ouvir (p. 94)” e “Josef [...] não parecia um rei, parecia um deus da mata virgem. (ibid.)”.

Aliás, antes de ser um grupo vagabundo, os ciganos constituem um grupo étnico imigrante no Brasil que, segundo Rita Lírio de Oliveira (2010, p. 122), “deixa sua cultura entrar em contato e interagir-se com a cultura cacauieira sul-baiana”. Contudo, como em *Tocaia Grande* eles só permanecem por um dia e uma noite, Jorge Amado só os trata como vadios e faz Fadul, um dos primeiros residentes em Tocaia Grande, representar os personagens imigrantes. Como de costume, falamos em primeiro lugar da divergência entre as obras engajadas e folclóricas.

Ainda no seu terceiro romance *Suor* Amado dedicou um capítulo aos “gringos”, no qual ele criou três personagens bem diferentes que só têm duas características em comum – estrangeiros e pobres. O primeiro é um mascate judeu com sessenta anos de idade chamado Isaac. Antes de vir ao Brasil ele apoiou a Revolução de Outubro na Rússia e agitou operários por todos os recantos do mundo. Após chegar à Bahia, ele ainda carrega

folhetos subversivos na mala de bugigangas. O segundo é um árabe de menos de vinte anos que vive às custas da mãe, sendo um mandrião, beberrão e devasso. E a última é uma prostituta polonesa, velhinha que não se lembra da sua idade certa e que, depois de levar uma vida luxuosa, caiu na miséria. Ao lado deles, o livro ainda tem outro personagem estrangeiro, que é um sapateiro espanhol e anarquista, cujo nome é Severino.

Entre os quatro personagens, Isaac e Severino exercem função importante no desenvolvimento do enredo. Ambos leem e divulgam ideias avançadas do socialismo e anarquismo que a maioria do povo brasileiro daquela época não conhecia, provocando a rebeldia contra os ricos e o governo. Eles conversam com os inquilinos no edifício nº68, emprestam livros revolucionários para os moradores e agem segundo as doutrinas em que acreditam.

Quando um feitiço de candomblé é colocado na escada do edifício, os moradores supersticiosos não ousam pisar ou passar. Como a gente do edifício acorda aos poucos, “minutos depois o grupo se engrossa. Homens e mulheres cerca[m] o despacho, incapazes de transpor o degrau.” (p. 273) É Severino que mete o pé no feitiço e desfaz o embrulho, indiferente aos olhares espantados dos outros. Ao passo que os outros moradores pensam que a cólera dos orixás de candomblé cairia nele, o espanhol ainda pega as moedas que fazem parte do feitiço. Afinal, o resto do embrulho é jogado no lixo, prevendo que a superstição pode ser substituída pela crença materialista.

Porém, comparando-se com o ato de desmentir a credence, o heroísmo perante a arbitrariedade do governo é considerado um gesto mais significativo que serve de exemplo para encorajar o plebeu. O espanhol Severino é preso e depois deportado porque ele apedreja a tela de um cinema quando um filme que mostra os horrores cometidos pelos russos está em exibição. Como Severino acha que o filme não passa de pura mentira, atira pedras na tela e diz com voz calma ao público: “Isso é uma infâmia! As coisas não se passaram assim.” (p. 302) Mesmo que a maioria do povo não esteja ao seu lado e fique

admirado sem entender porque ele fez isso, uns poucos homens que apoiam sua atitude aproveitam a oportunidade para explicar e difundir as doutrinas anarquistas e socialistas devido ao ato dele.

Se o espanhol Severino ilumina as pessoas ignorantes com seus atos assombrosos, o judeu Isaac influencia os moradores indiferentes com seu apoio e sua solidariedade. Ele “compra” a amizade de uma criança por chocolate, escuta encantadamente as histórias de um escravo liberto e fala mal das empresas que exploram os proletários. Quando, no final do romance, os inquilinos se reúnem para discutir a greve, é Isaac que indica a mudança de atitude das pessoas:

Isaac, o judeu, se juntou ao grupo. E explicou a Linda: “Você não vê? Nós fizemos uma outra escada na casa.” “Como?” o Vermelho não entendia... “Sim. A escada era a única coisa que ligava os inquilinos... Hoje há outra, a solidariedade que nós despertamos.” (p. 336)

Depois da greve, a Polícia invade o prédio 68 e encontra no quarto de Isaac manifestos revolucionários e livros de Lenin, portanto, o judeu é levado à prisão.

Esse espírito de sacrifício de um estrangeiro para reformar e melhorar a sociedade brasileira é mais impressionante na trilogia *Os Subterrâneos da Liberdade*, na qual o revolucionário italiano Oreste, que se radicou em São Paulo por mais de 20 anos logo depois de sua fuga do navio em que ia deportado de Buenos Aires para a Itália por atividades comunistas, dedica sua vida inteira aos ideais proletários para estabelecer a igualdade no Brasil. Em comparação com as figuras em *Suor*, Oreste é um personagem mais vivo e com mais profundidade. Segundo Jorge Amado, a criação de Oreste deve muito a algumas pessoas com as quais o escritor conviveu na prisão, e das quais ele se aproximou muito (Raillard, 1990, p.139). Se em *Suor* os estrangeiros ainda mantêm certa distância dos cidadãos brasileiros, Oreste já está muito próximo dos operários brasileiros e até se tornou um deles. Ele exerce muita influência sobre a protagonista Mariana. Mesmo doente, ele

ajuda um jovem comunista a fugir da prisão por isso é torturado. A sua coragem e dureza perante a polícia são reconhecidas por todos seus “camaradas”. Por muito tempo, ele é responsável pela tipografia clandestina do Partido Comunista nos difíceis dias do Estado Novo e faz todo o esforço para cumprir sua tarefa. Quando a Polícia Política orientada pela delação cerca a oficina tipográfica ilegal, Oreste rebenta a sala, destrói as máquinas juntamente com o material impresso, e morre recebendo uma bala no meio da testa.

Após Jorge Amado se afastar das atividades comunistas, com a publicação de *Gabriela, Cravo e Canela*, ele criou um dos personagens imigrantes mais famosos na literatura brasileira – Nacib Achcar Saad, dono do Bar Vesúvio. Da mesma maneira que o romance abre um novo caminho da criação amadiana, o turco¹⁰ Nacib traz muitas características singulares que faltam nos protagonistas anteriores de Jorge Amado. Para além de ser o primeiro personagem imigrante cuja história conduz todo o romance, Nacib é o primeiro protagonista comerciante, que possui certa fortuna e não precisa vender sua força de trabalho aos capitalistas. Por isso, ele não luta por uma classe, mas pelo seu próprio interesse. Com diligência e inteligência, Nacib supera as dificuldades financeiras, mas ainda precisa enfrentar a soledade na terra alheia, mesmo que ele se considere um “brasileiro” em vez de um árabe.

Pode-se dizer que, apenas desde *Gabriela, Cravo e Canela* Jorge Amado começou a enfatizar a identidade cultural dos personagens imigrantes, que são integrados na vida brasileira, mas ainda tem emblemas especiais que os distinguem das pessoas nativas. Por um lado, a questão imigrante pode ser julgada como o complemento da discussão sobre a raça, uma vez que Amado se sentia sempre muito orgulhoso da mistura racial no Brasil, não só a mistura dos negros e brancos, mas também dos índios e orientes, sem esquecer que os imigrantes contribuem realmente na cultura local do Brasil, através dos pequenos comércios ou gastronomia; por outro lado, os obstáculos que os negros e os imigrantes

¹⁰ Nos livros de Jorge Amado, todos os árabes são chamados turcos segundo o costume no litoral sul da Bahia.

devem superar são muito diferentes, considerando que o que os negros têm de enfrentar é a escravidão, é sua origem humilde, enquanto os imigrantes têm de assimilar elementos da cultura local, tentando fazer os outros aceitar seu comportamento estranho e sua linguagem torta.

Em *Gabriela, Cravo e Canela*, Nacib é, juridicamente, um cidadão brasileiro. Embora ele nascesse na Síria e chegasse ao Brasil aos 4 anos de idade, no cartório do velho Segismundo, um tabelião corrupto e ganancioso, foi registrado como brasileiro nato. Todavia, os verdadeiros nativos ainda o consideram como “turco” e ele próprio, mesmo que se identifique como brasileiro, ainda tem receio de ser considerado estrangeiro, ou seja, diferente dos verdadeiros nativos. O diálogo entre ele e o coronel Ramiro, “o dono da terra”, mostra claramente essa situação:

Nacib lhe dava as notícias mais recentes, o coronel já tinha sabido do encalhe do Ita.

- Mundinho Falcão chegou nele. Disse que o caso da barra...

- *Forasteiro...* - atalhou o coronel. - Que diabo veio buscar em Ilhéus onde não perdeu nada? - era aquela voz dura do homem que tocara fogo em fazendas, invadira povoados, liquidara gente, sem piedade. Nacib estremeceu.

- *Forasteiro...*

Como se Ilhéus não fosse uma terra de forasteiros, de gente vinda de toda parte. (p. 90, grifos meus.)

Quando o coronel Ramiro fala “forasteiro”, ele não alude a Nacib, mas apenas contraria Mundinho, um progressista e seu rival político. Porém, a palavra “forasteiro” relaciona realmente os dois homens, ambos contribuem consideravelmente ao desenvolvimento local: se Mundinho impulsiona o progresso econômico-político em Ilhéus, é Nacib que, por meio da história de amor com Gabriela, rompe com os costumes ultrapassados e cruéis da zona cacauzeira, levando a sociedade adiante em sentido cultural. Visto que no início do livro o escritor indica que o romance é uma história de amor, o conflito político entre Mundinho e coronel Ramiro parece menos importante, sendo apenas o pano de fundo do namoro entre Nacib e Gabriela. Ademais, o fato de que a história

começa por um assassinato que o fazendeiro Jesuíno Mendonça cometeu contra a sua esposa infiel e de seu amante, terminando com o julgamento e a condenação – “pela primeira vez, na história de Ilhéus, um coronel de cacau viu-se condenado à prisão por haver assassinado esposa adúltera e seu amante” (p. 453) – também esclarece que a ideia central desse livro é elogiar a mudança dos conceitos sociais. A mudança pode ser considerada como resultado indireto dos atos de Nacib, pois, após casar com Gabriela e vê-la com outro homem na cama, Nacib não mata ninguém, mesmo que “o marido traído deve matar os adúlteros para lavar sua honra” seja uma regra não escrita em Ilhéus. A bondade de Nacib recebe apoios dos outros e declara o início de uma nova era na zona de cacau – uma era mais civilizada e humanitária.

É claro que depois de *Gabriela, Cravo e Canela* Jorge Amado criou outros personagens imigrantes, tais como a norte-americana Dona Gisa de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, o espanhol dono do bar Afonso de *Os Pastores da Noite* e de *De como o mulato Porciúncula descarregou seu defunto*, ou o livreiro italiano Bonfanti de *Tenda dos Milagres*, mas nenhum pode se comparar com Nacib. Em *Tocaia Grande*, o libanês Fadul assemelha-se ao sírio Nacib em muitos aspectos: árabe de nascimento e sangue mas se declara brasileiro e grapiúna, comerciante parcimonioso mas com princípio e solidariedade, homem bonito, falante e agradável. Pode se dizer que, sendo um dos protagonistas de *Tocaia Grande*, Fadul sintetiza os personagens imigrantes em dois níveis, em primeiro nível, ele é um representante de todos os imigrantes que chegam à Bahia durante o próspero de cacau, e em segundo, ele caracteriza especialmente os árabes ou descendentes dos árabes, cuja presença no Brasil ganha peso nas obras de Jorge Amado desde os primeiros romances – tais como o Toufik de *Suor*, o F. Murad de *Mar Morto*, o Chafik de *Os Subterrâneos da Liberdade*, etc. – e torna-se mais importante nos livros posteriores – para além de Nacib e Fadul, ainda se pode nomear Fuad, Squeff, Maluf, Jamil Skaf, entre outros, que estão espalhados em quase todos os livros posteriores, sem esquecer que *A Descoberta da*

América pelos Turcos é exclusivamente dedicado aos imigrantes árabes e que o protagonista Antônio Bruno de *Farda, Fardão e Camisola de Dormir* é um descendente árabe cujo avô materno se chama Fuad Maluf.

Na opinião de Waïl S. Hassan (2012), a proeminência dos imigrantes árabes nas obras amadianas tem significado duplo: por um lado, é um registro importante da comunicação cultural entre a América Latina e o mundo árabe, do qual o próprio autor é um testemunho, pois convivia com os imigrantes árabes quando era pequeno; e por outro lado, isso serve de crítica contra o eurocentrismo, assim como Amado escreveu no prefácio de *A literatura árabe, fonte de beleza e de sabedoria* (1962, p.8-9):

É tempo de voltarmos-nos para essas fontes de cultura, que tanto marcaram nossa formação. A atitude de beata admiração pela cultura europeia ou norte-americana, guardando os olhos fechados para o resto do mundo, implica ainda numa posição colonial, provinciana e estreita. Por que saber tudo sobre a França e nada sobre a Síria ou o Líbano, por que ser tão culto sobre a Itália e desconhecer o Egito ou as novas nações africanas às quais estamos ligados pelo sangue?

Através das palavras de Jorge Amado, relacionam-se novamente a comunidade árabe e a comunidade africana no Brasil: tanto os sírios, libaneses como os negros se integram no Brasil e deixam grande influência na civilização brasileira, mas suas contribuições à formação cultural são um tanto ignorantes na historiografia. Até se pode dizer que, se os imigrantes são minorias e marginais na sociedade brasileira, os descendentes árabes são minorias das minorias, ao comparar-se com os imigrantes europeus. Por isso, não é mero acaso que junto ao negro Tição o autor cria o turco Fadul, que possui todas as características típicas de um imigrante árabe no Brasil.

Apenas a profissão de Fadul revela muita coisa. Como ele trabalha sucessivamente como mascate, usurário e lojista, a trajetória dele mostra o processo comum de como os imigrantes árabes acumulam suas riquezas, assim como a afirmação abaixo (Abreu e Aguilera, 2010, p.18)

Ao chegarem ao Brasil, os imigrantes libaneses [...] habituados a conciliar antagonismos em sua terra de origem [...] dedicaram-se à atividade temporária da mascateação. [...] A profissão configurada pelo ofício de mascate foi fundamental na definição da imagem que os brasileiros ainda fazem do grupo imigrante libanês e serviu de instrumental para a ascensão social tanto de cada indivíduo como do próprio grupo. [...] Alguns anos mais tarde, o caminho natural foi a abertura de lojas no ramo de tecidos e armarinhos.

Nesse sentido, Jorge Amado não só se volta para a formação da nação brasileira, mas também ao tempo inicial quando os imigrantes árabes chegaram e começam a fazer a vida no novo mundo. Além disso, o autor insinua muitos detalhes que indicam a identidade dos árabes, desde a fisionomia até a crença, desde as coisas que vendem até as histórias que contam, desde a característica sociável e humorística até a capacidade enganadora e oratória. Aliás, as especialidades que diferenciam os imigrantes também os isolam até certo ponto. Jorge Amado não especifica este aspecto, mas o fato de que quase todos seus personagens imigrantes são solteiros e que eles normalmente pretendem se casar com mulheres da mesma etnia implica essa problemática.

Em *Gabriela, Cravo e Canela*, Nacib mora sozinho em Ilhéus. Quando ele pensa em casar com Gabriela, o discurso indireto livre esclarece seu isolamento:

Os parentes de Itabuna nem ligavam para ele, montados em seu cacau. Ao tio nada devia, o cunhado que se danasse. Quanto aos amigos, seus fregueses do bar, parceiros de gamão e de pôquer, tinham-lhe por acaso eles, exceto Tônico, demonstrado consideração? (*Gabriela*, p. 295)

Ainda que ele case com Gabriela, não consegue conservá-la como esposa. No final da história, ele é um homem feliz mas sem família. Fadul de *Tocaia Grande* tem destino semelhante ao de Nacib. Assim que abre sua loja em Tocaia Grande, Fadul tenta amancebar-se com Bernarda, mas ela recusa. Algum tempo depois, quando conhece Aruza, filha única e herdeira de Jamil Skaf, dono rico de “A Preferida Móveis e Colchões de Luxo”, ele quer aceitar a proposta de Jamil para se casar com sua filha, mas a menina

decide lutar contra a família e a sociedade a fim de fugir do casamento. Por um lado, as moças que ele escolhe não gostam dele; e por outro, as mulheres que querem viver com ele não lhe convêm, seja por causa do problema moral (Jussara), seja por causa da dificuldade financeira (Zezinha).

A partir deste ponto, Fadul pode ser considerado como um representante dos imigrantes em sentido total. Comparando-se com a solidão que os imigrantes recém chegados possivelmente sofrem numa nova terra, o mais importantes é a relação positiva entre eles e o país de destino, ou seja, o patriotismo que os imigrantes sentem pelo Brasil.

A pátria de um cidadão é o lugar onde ele sua, chora e ri, onde moureja para ganhar a vida e construir casa de negócio e residência. Sozinho com a noite e as estrelas naquele pouso desconhecido para onde o conduziu a mão de Deus, Fadul Abdala reconhece e adota a nova pátria. Nela não viu a luz primeira nem se batizou. Ninharias, desprezíveis pormenores: mais importante que o berço é a cova e a dele será aberta no território do cacau. [...] Nesses quinze anos, o rapazola vindo do Oriente, ao fazer-se homem, fez-se brasileiro. (Tocaia Grande, p. 37-38, grifos meus)

“Mais importante que o berço é a cova” – essa frase parece um presságio e aponta a distinção entre os imigrantes e os exploradores /invasores imperialistas, pois, ao passo que os imigrantes decidem compartilhar o bem e o mal com o país que os recebe, os exploradores só pensam roubar a riqueza do Brasil. Nesse sentido, o turco Fadul, bem como os imigrantes que ele representa, não só traz elementos exóticos orientais para o Brasil, declarando ser um cidadão brasileiro, mas também comprova isso com seu ato, usando seu suor e sangue para construir um país mais desenvolvido, tanto em termos econômicos quanto culturais. Desta maneira, Fadul mostra as mesmas características que os imigrantes revolucionários nos primeiros livros possuem – o conhecimento que inspira os próximos, a coragem de lutar contra as injustiças e o espírito de sacrifício pela sociedade e comunidade a que pertence.

É claro que as personagens imigrantes dos romances posteriores também

influenciam a sociedade, tal como Nacib que muda indiretamente o costume cruel de matar os adúlteros, mas a influência que eles exercem é de uma forma inconsciente e discreta, enquanto o que Fadul e os personagens imigrantes engajados fazem é resultado da crença, da sabedoria e da deliberação. A ligação entre Fadul e os primeiros personagens imigrantes é representada principalmente em três momentos. O primeiro é quando Fadul decide construir uma casa boa em Tocaia Grande. Como naquele tempo Tocaia Grande é apenas um ponto de pernoite, as pessoas comuns acham a decisão estranha: “o turco maluqueceu, Capitão. Tocaia Grande não comporta tanta lordeza. (p. 45)” Isso lembra que, em *Suor*, quando Severino é preso pelo ideal proletário, os plebeus também não compreendem. Porém, assim como o ato de Severino oferece oportunidade para explicar a ideia socialista para o povo, o feito de Fadul atrai mais moradores e tropeiros para Tocaia Grande, contribuindo ao povoamento local. O segundo momento é depois de Tocaia Grande se tornar lugarejo, quando Fadul apoia a festa coletiva e declara “todos por um e um por todos”, frase aceita como uma regra do lugar. Dessa forma, ele ajuda a transformar os indivíduos indiferentes em uma comunidade fraterna, e recorda Isaac, o personagem de *Suor* que ajuda a construir a escada de solidariedade no edifício 68. E o último momento é no final da história, quando Fadul luta e morre por Tocaia Grande, cumprindo sua missão como herói da saga e como representante completo dos imigrantes na criação de Jorge Amado.

Ao mesmo tempo que se preocupa pelos imigrantes, Jorge Amado não esquece as circunstâncias dos indígenas, cujo habitat é invadido sempre desde a “descoberta” do Brasil pelos portugueses. Porém, em comparação com os vagabundos e os imigrantes, o tema dos descendentes de índio é menos discutido por Jorge Amado e está sempre ligado com a questão da terra.

Nos livros antes de *Gabriela*, o episódio mais importante sobre os indígenas é a luta entre os caboclos e uma empresa imperialista em *Os Subterrâneos da Liberdade*. Para

explorar o recurso do Vale do Rio Salgado, os capitalistas tentam expulsar os caboclos da terra que eles desbravam e onde eles residem, substituindo-os pelos colonos japoneses e alemães, pois, na opinião dos empresários, os caboclos são gente doente e ignorante, que é melhor ser varrida do mapa. A batalha continua ao longo dos três livros e acaba com a vitória temporária dos empresários imperialistas. Alguns caboclos morrem e os demais são forçados a fugir.

Mesmo que o cenário dos romances posteriores de Jorge Amado se limite à Bahia de Todos os Santos, os indígenas ou descendentes dos indígenas não desaparecem completamente, e a questão da terra também permanece. Nessas narrativas pós-engajadas, quase todos os pobres, os proprietários de fato precisam lutar pelo seu direito e interesse. Em *Teresa Batista Casada de Guerra*, as prostitutas têm de lutar para não se mudar. Em *Os Pastores da Noite*, a questão da terra é o enredo central da terceira e última história. Tudo começa quando o dono de morro Mata Gato consegue o mandato para expulsar os moradores por meio de força. Os policiais cercam o morro e os moradores organizam-se para enfrentar a invasão. Nesse caso, o líder Jesuíno Gato Doído também é um caboclo. É certo dizer que, se os policiais recebem ordem de exterminar os rebeldes, nenhum deles pode sobreviver. Devido ao jogo político, os moradores conservam seus lares, mas o líder Jesuíno é morto. Na última página, Jesuíno se transforma em “orixá de candomblé de caboclo, pequeno deus do povo da Bahia” (p. 235).

Por isso, talvez não seja por acaso que Natário, o líder de Tocaia Grande, seja outro personagem caboclo com sangue índio e olhos pequenos penetrantes. Desta vez, antes de descrever como os moradores lutam para guardar sua terra, Jorge Amado trata detalhadamente de como eles desbravam e ocupam o terreno, justificando seus direitos de propriedade da terra. Quanto a este ponto, o enredo mais significativo é o encontro de Natário com os retirantes sergipanos, que são expulsos pelo dono da terra que eles lavraram.

(Natário) começou por declarar o nome e o título — por esses extremos do mundo todos me conhecem. Passou então a falar sobre Tocaia Grande, lugarejo a menos de uma légua de caminho, crescendo num sítio bonito por demais. Contou das terras nas margens do rio nas quais poderiam plantar compridos alqueires de feijão, de milho, de mandioca, *terras sem dono, de quem chegar primeiro*. (p. 196, grifos meus)

Porém, esse consenso de “terras sem dono são de quem chegar primeiro” não convence os políticos, pessoas que só consideram seus próprios interesses. Enfrentando os polícias e jagunços engajados, os moradores não têm chance de vencer e a única coisa que Natário pode fazer é matar o responsável pelo massacre – bacharel Boaventura Andrade Júnior – vingando a morte dos seus companheiros. Ademais, embora Boaventura Andrade Júnior seja um brasileiro e baiano nato, o autor caracteriza-o como um invasor alienígena, por meio de enfatizar seu relacionamento íntimo com as prostitutas estrangeiras e sua xenofilia. E isso intensifica, por outro lado, a identidade indígena de Natário bem como a dos outros moradores de Tocaia Grande.

*

Assim se analisaram os principais tipos de personagens amadianos – mulheres sofridas pelo patriarcalismo; negros discriminados pelo racismo; vagabundos, imigrantes e indígenas explorados pelo conservantismo, xenofobia e hegemonismo. É claro que nas obras e na vida a classificação não pode ser tão rigorosa como neste trabalho, pois muitas vezes uma mulher pode ser ao mesmo tempo negra e imigrante, à medida que um vagabundo pode ser também indígena. Contudo, para melhor esclarecer os problemas relativos a cada comunidade, é necessária certa simplificação.

Outra coisa que vale a pena destacar é que, embora neste capítulo se trate da “formação de uma sociedade”, é fácil perceber que nele só se trata das pessoas marginais. Parece que essa sociedade sem ricos, poderosos nem moralistas é um pouco incompleta, mas de fato, é justamente o universo composto exclusivamente pelos grupos vulneráveis

que Jorge Amado quer elogiar e defender. Na verdade, para o romancista, os pobres já possuem todas as virtudes para construir um mundo ideal, e a única coisa de que precisam é uma boa forma de organização social. Quanto a este ponto, farei uma análise no próximo capítulo.

Capítulo III: Construção de uma Utopia

Amado é um sonhador, e sem dúvida alguma um ideólogo, mas adota a ideologia do conto de fadas com suas normas de justiça e expiação. Amado é um menino que ainda crê no Bem, na vitória do Bem; defende a ideologia menos ideológica e mais amável que já conheci.

Guimarães Rosa em entrevista a Günter Lorenz

Tanto na fase engajada como na fase picaresca, Jorge Amado não descreve nunca a realidade objetiva sem acrescentar suas próprias opiniões. Em todas as suas obras, ele está sempre pronto a apontar os problemas sociais e indicar soluções para o Brasil. Por isso, embora os temas, os enredos e os estilos divirjam nas diferentes obras amadianas, destacam-se duas formas principais de fugir da realidade triste e da miséria: uma é temporária, moderada e empírica enquanto outra é definitiva, violenta e teórica. Para melhor explicar este ponto, podemos dizer que uma é recompensar os sofrimentos dos pobres e oprimidos por meio de dança, comida e amor, criar um mundo festivo independente do mundo real e quebrar as regras convencionais bem como a hierarquia social; e outra é derrubar o regime atual, seja através da revolução armada, com sangue e sacrifício, seja por iluminar o povo com doutrinas democráticas e libertárias, possibilitando-lhes fazer suas próprias escolhas. É certo dizer que as duas formas constituem pontos cruciais para compreender as obras amadianas, uma vez que elas mostram claramente a tensão entre a realidade e o ideal, esclarecendo a intenção ideológica do autor, sem esquecer o fato de que, a partir de *Cacau*, as duas formas evoluem, se transformam e se substituem, mas nunca desaparecem. Além disso, vários críticos já escreveram ensaios ou monografias, enfatizando as ideias revolucionárias nos primeiros romances bem como as características carnavalescas nos livros posteriores.

Aliás, se pensarmos mais profundamente, podemos descobrir que as duas

formas são complementares em muitos sentidos e, para transformar a realidade e construir uma utopia, não pode faltar nem uma nem outra. Por um lado, embora a revolução ou a reforma política possam mudar a vida do povo de uma maneira absoluta e definitiva, é difícil realizá-la sem compreensão e apoio popular, que se baseiam nos conceitos e valores compartilhados pela sociedade. Por outro lado, as atividades culturais – festas, desfiles e exposições – podem divulgar as ideias de “liberdade, igualdades, fraternidade” e educar os cidadãos para defender os direitos humanos de uma forma mais atraente e contagiosa, mas sua influência é limitada em determinado tempo, espaço e aspecto. Em outros termos, pode-se dizer que a carnavalização nos livros amadianos é para quebrar a regra convencional e inverter o mundo real, à medida que sua inclinação política tem objetivo de construir uma sociedade ideal, uma utopia. Sem carnavalização, puras doutrinas não podem abalar o regime antigo; sem maneira certa de organizar a sociedade, a carnavalização só tem poder de destruir, mas não pode reconstruir.

Embora nos primeiros livros se salientem ideias revolucionárias enquanto nos romances picarescos se ressalte o estilo irônico e paródico, podemos ver em todas as obras amadianas, especialmente a partir de *Tenda dos Milagres*, certa associação entre o espírito carnavalesco e o projeto político, entre as cenas alegres e os argumentos dogmáticos, entre a vida do povo e as leis oficiais. Mesmo assim, só em *Tocaia Grande* se consegue representar os dois aspectos de uma forma mais completa e equilibrada. Isso também pode explicar, até certo ponto, porque antes de *Tocaia Grande*, as obras amadianas prometem uma utopia mas nunca a realizam. Portanto, analisar a relação entre a construção utópica de *Tocaia Grande* e as descrições messiânicas nas obras anteriores também ajuda-nos compreender a metamorfose da ideologia de Jorge Amado.

A fim de desenredar as características revolucionárias e carnavalizadoras ao longo da criação de Jorge Amado, vamos discutir, em primeiro lugar, a transformação dos dois aspectos de que falamos acima, e analisar depois como eles se combinam em *Tocaia*

Grande a fim de construir uma utopia.

Do carnaval à carnavalização

Não é à toa que o primeiro romance publicado por Jorge Amado se intitula *O País do Carnaval*, que é, talvez, a melhor maneira para nomear o Brasil. Apesar de, desde *Cacau*, Jorge Amado ter abandonado o pessimismo e o ceticismo que predominam no seu livro de estreia, os traços do carnaval e da festa não desaparecem. Em *Cacau*, o autor não só descreve a vida miserável dos alugados em fazenda de cacau, mas também narra os pequenos prazeres que os fazem esquecer temporariamente sua vida monótona. Os alugados, para além de fazer trabalho pesado e tolerar a arbitrariedade dos fazendeiros, ainda podem tomar um dia de folga e ir à cidade, participando em festival, assistindo filme, competindo em leilão, bebendo em bar ou buscando prostitutas. Mesmo em fazenda de cacau, eles podem festejar São João, dançando e cantando, acendendo fogueira com “um palmo mais alto que a do coronel”, até soltando um balão para o céu.

A partir daí, nos romances proletários de Jorge Amado nunca faltam trechos festivos para contrapor à realidade cruel e às doutrinas duras. Ainda que, normalmente, ao falar nas características carnavalescas, os críticos prestem mais atenção às obras posteriores tais como *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água*, semelhantes cenas – mistura de riso e morte, cruzamento de carnaval e funeral – já aparecem nos romances revolucionários.

Em *Terras do Sem Fim*, uma das histórias mais dolorosas é a narrativa lírica sobre três irmãs que são forçadas a se prostituir. Antes de tratar as trajetórias das três irmãs, o narrador conta a morte do pai delas. Para velar o defunto, um velho acende uma vela na sua cabeceira, enquanto os outros bebem cachaça e conversam. “A vela ilumin[a] a cara magra do defunto. Ele parec[e] escutar atento a conversa dos homens em torno dele.” (p. 101) Além disso, quando os vivos se queixam da desigualdade social, o finado ri e “a luz da vela aument[a] e diminu[i] seu sorriso” (p.103).

Se na cena acima a relação entre a morte e o riso ainda é um pouco obscuro, em *São Jorge dos Ilhéus* já se torna mais clara e significativa. Quando o trabalhador Ranulfo morre de congestão ao sair da estufa para secar cacau e tomar chuva do inverno, vêm “alugados” de toda a redondeza para velar o defunto, trazendo cachaça para beber e histórias para contar. Porém, assim como Jorge Amado escreve:

O morto é um pretexto apenas, a sentinela é quase uma festa. Falam no terno, a notícia já se espalhou e só mesmo a chegada das chuvas era capaz de desviar as atenções daquele assunto tão importante.

Rita preparará as lanternas, o seu pai comprará papel de seda em Itabuna quando for levando a tropa. Já está certa a vinda de quatro moças que, com três meninas, formarão sete pastorinhas. Capi será o boi. Alguém emprestará o lençol de chitão, no campo há caveiras de vacas mortas. O Varapau será a caapora. Basta envolver seu corpo magro num qualquer, feito de sacos velhos de farinha. (p. 165)

Na verdade, eles não só discutem sobre o assunto, mas também ensaiam o terno de reis diante do morto, tornando o velório uma verdadeira festa. Além disso, o defunto Ranulfo apoia a decisão com seu sorriso (“ele até tá sorrindo, tá dizendo que sim...” (p. 167)) e fica interessado com a exibição (“Rita vai na frente, o Varapau dá explicações, a dança se desenvolve. Ali mesmo, junto ao cadáver que parece espiar interessado” (p. 168)). A vida de Ranulfo é triste, pois ele sofreu de maleita, deveu dinheiro ao fazendeiro e, pior ainda, foi surrado à vista de todos após ter tentado fugir, mas a sua sentinela é bonita e ele pode enterrar-se alegre. Nesse sentido, antes de Quincas Berro D’Água, Ranulfo já arranhou seu próprio enterro.

Entretanto, o terno é mais para os vivos do que para o morto. No início do planeamento, o tenro para Varapau é somente um pretexto que lhe possibilita alcançar o mato e fugir para longe. Porém, quando o terno sai para a rua com desafinada orquestra e pastorinhas difíceis de conseguir a cantar e dançar, Varapau fica apaixonado e perde a vontade de largar tudo isso, ignorando o aviso de seu companheiro Florindo ao chegar à mata.

Varapau voltou-lhe os olhos súplices na noite estrelada:

Mas como pirar se tem o terno? Como a gente vai largar o terno ao deus-dará_ E quem cuida das coisas toda se a gente não tiver?

E correu para alcançar o terno, que desaparecia na frente, levando as estrelas pobres nas lanternas vacilantes. (p. 224)

Daí o terno, a fuga e a morte se relacionam, representando diferentes maneiras de se libertar da vida defeituosa. E Varapau escolhe o terno como seu melhor destino. Ainda que, em *São Jorge dos Ilhéus*, um romance em que prevalecem as propagandas partidárias, Varapau não possa realizar seu sonho sem participar da luta revolucionária, a paixão pelo terno enriquece muito sua personalidade, mostrando aos leitores um universo mais profundo.

Então descobrimos a gênese das representações carnavalescas de Jorge Amado. Apesar de que sejam enfatizadas apenas desde *Gabriela, Cravo e Canela*, tais características não são invenções originais nos livros posteriores, mas são baseadas nas obras revolucionárias. Ao mesmo tempo, podemos perceber a grande diferença entre as cenas festivas das duas fases. Na primeira fase, quando o autor era mais jovem, impulsivo e radical, não se dava muita importância à festividade. Nas obras daquela época, mesmo nas cenas festivas, o que predomina na atmosfera é a tristeza. É certo dizer que a alegria efêmera não nega a miséria eterna, mas a intensifica. Só na segunda fase se ressalta a verdadeira alegria dos pobres, expressando a ironia e a paródia, que são essenciais para o espírito carnavalesco. Considerando isso, talvez possamos afirmar que nos livros engajados há descrições sobre o carnaval e as festas, mas o que o autor faz é apenas registrar essa parte integrante da vida popular e da cultura brasileira, aproveitando a tradição folclórica para dar mais um toque sentimental a sua obra. E só nos romances posteriores aparece o estilo de carnavalização, que é uma expressão metafísica, simbólica e surrealista.

Para esclarecer a evolução da criação amadiana neste aspecto, seria útil uma

breve introdução da teoria da carnavalização de Bakhtin. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, ao sistematizar a teoria da carnavalização, o crítico russo analisa como o carnaval em sentido de “uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual” se transpõe à carnavalização da literatura em sentido estético e poético. Segundo o crítico,

O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura¹¹. (1981, p.105)

Talvez seja *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água* o primeiro livro amadiano em que se distingue o estilo da carnavalização, considerando que neste romance Jorge Amado cria seu primeiro personagem carnavalesco. Assim como a observação de Sant'Anna (1983), Jorge Amado nesta obra é “um autor carnavalizador, mesmo sem nunca ter-se preocupado com isto”, pois, por meio de Quincas Berro D'Água, o riso e a morte ganham, pela primeira vez em obra amadiana, a força para interverter o mundo e as hierarquias atuais. Se nos livros anteriores a festa só serve de um meio de construir um mundo ilusório em que os pobres podem esquecer a vida triste por determinado tempo, em *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água*, a narrativa é totalmente festiva e farsesca, mesmo que o autor não descreva uma festa em sentido convencional, mas um funeral festivo e alegre.

De fato, a festividade de Quincas já não é uma determinada ocasião, mas a sua

¹¹ Como Bakhtin enfatiza em seguida que “é sob a ótica dessa transposição que vamos discriminar e examinar momentos isolados e particularidades do carnaval”, a partir daqui, o significado do termo “carnaval” já não se limita ao determinado período, mas se refere a “um conjunto de todas as variadas festividades, dos ritos e formas de tipo carnavalesco”.

vida. É isso que constitui o núcleo do “carnaval” nas análises de Bakhtin. Conforme o teórico, “no carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se *uma vida carnavalesca*.” (ibid., P. 105, grifos originais) Nesse sentido, a representação do carnaval nos livros engajados de Jorge Amado só imita a forma externa enquanto a história de Quincas Berro D’Água captura mais a essência.

Em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, o carnaval é representado de uma maneira mais completa, pois a forma e a essência se integram. A história inicia-se por um Carnaval, no qual Vadinho, o primeiro marido de Dona Flor, bebe, dança e morre de repente. Contudo, mesmo a “morte não [consegue] apagar de todo o satisfeito sorriso do folião definitivo que ele [foi]” (p. 13). Para Vadinho, a sua vida inteira parece um grande carnaval. Sendo um boêmio, ele possui todas as características dos vagabundos que analisamos no capítulo anterior. Todos os dias ele quer sair com os amigos, indo ao cabaré, buscando mulheres e jogando no cassino. Então podemos dizer que Vadinho é o personagem que leva uma vida carnavalesca que, segundo Bakhtin, “é uma vida desviada da sua ordem habitual. E, em certo sentido, uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’(‘monde à l’envers’).” (ibid.)

Assim como Sant’Anna observa, diferente dos heróis que entram no palco com informação de nascimento, Vadinho começa sua história com a morte. É a morte que inicia a narrativa dos seus atos absurdos antes de morrer, que motiva as mudanças na vida de Dona Flor e que possibilita seu retorno como um fantasma. Considerando que Vadinho morre em um Carnaval, a sua história conforma exatamente o que Bakhtin afirma: “assim são todos os símbolos carnavalescos: estes sempre incorporam a perspectiva de negação (morte) ou o contrário. O nascimento é prenhe de morte, a morte, de um novo nascimento.” (p. 107)

Para além do contraste do nascimento e morte, em Vadinho podemos enxergar

outras características carnavalescas, ou seja, paradoxais, uma vez que a maior singularidade das imagens carnavalescas é a sua natureza ambivalente. Por um lado, no carnaval se enfatizam muito “as imagens pares, escolhidas de acordo com o contraste”, e por outro, é distinto “o emprego de objetos ao contrário: roupas pelo avesso, calças na cabeça, vasilhas em vez de adornos de cabeça, utensílios domésticos como armas, etc.”. (p. 108) Vadinho representa ao mesmo tempo os dois aspectos. Sendo um homem “de macheza comprovada”, ele veste-se de baiana no carnaval para melhor brincar. Além disso, ele “amarr[a] sob a anágua branca e engomada, enorme raiz de mandioca e, a cada passo, suspendia as saias e exibia o troféu descomunal e pornográfico fazendo as mulheres esconderem nas mãos o rosto e o riso, com maliciosa vergonha.”(Dona Flor, p. 15) Aqui todas as imagens são contrárias e biunívocas, homem e roupa de mulher, saia e pênis falsificado, vergonha e riso.

Todavia, o mais importante não é o contraste na aparência, mas a ideia de apagar a divisão entre as categorias opostas – o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, o grande e o insignificante, o sábio e o tolo, etc. No caso de Vadinho, mesmo que seja um jogador que anda sempre sem dinheiro, ele ganha respeito e amizade das pessoas trabalhadoras, responsáveis e até somíticas. E a sua sentinela não só coincide ao mesmo tempo com o Carnaval, mas também reúne muitas pessoas de diversos estratos sociais – “os ricos e os pobres, os remediados também” (Dona Flor, p. 23). Enquanto os importantes – bancário, poeta, arquiteta – comparecem, chegam incorporados todos os vagabundos que frequentam “os cassinos de jogo, os cabarés, as bancas de bicho, as alegres casas de mulheres” (ibid.) e não faltam os vizinhos. Nesse sentido, a sentinela de Vadinho, bem como o carnaval, torna-se em uma ocasião em que se anula a separação de classes sociais. Para especificar este ponto, é melhor citar as palavras de Bakhtin:

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer

outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (p. 105)

Dado que é justamente a denúncia à desigualdade social que se destaca na obra amadiana, é fácil perceber a ligação entre os romances de Jorge Amado e a teoria de carnavalização, especialmente levando em consideração que todas as quatro categorias carnavalescas que Bakhtin (p. 106) indica – o livre contato familiar entre os homens, a excentricidade (que se opõe “às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca”), as mésalliances carnavalescas e a profanação – são distintas nas obras amadianas, sobretudo em *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água* e *Dona Flor e Seus Dois Maridos*.

Porém, enquanto o homem medieval, para além de levar uma vida “oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade”, precisa de outra vida “público-carnavalesca, livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos” (p. 111), nos romances de Jorge Amado o carnaval também não pode resolver todos os problemas, pois no carnaval tudo se desordena, e as pessoas não podem viver permanentemente na desorganização. Por isso, Dona Flor necessita dois maridos. Se Vadinho simboliza a vida carnavalesca, Teodoro representa sem dúvida a vida oficial, já que o lema dele é “um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar”, sem falar que ele é de fato conservador, insípido e cauteloso. Quanto a isso, a melhor explicação é a resposta do espírito de Vadinho à confusão de Dona Flor:

A casa própria, a fidelidade conjugal, o respeito, a ordem, a consideração e a segurança. Quem te dá é ele, pois o seu amor é feito dessas coisas nobres (e cacetes) e delas todas necessitas para ser feliz. Também de meu amor precisas para ser feliz, desse amor de impurezas, errado e torto, devasso e ardente, que te faz sofrer. (p. 366)

Em “Dona Flor e seus dois maridos: um romance relacional”, Roberto DaMatta analisa detalhadamente a dualidade nesta obra. Segundo o antropólogo, a partir de *Gabriela*,

Cravo e Canela, o romancista “não sabe das coisas mas assume uma posição empírica diante das coisas” (p. 16). Isso implica que Amado passa a dar o privilégio “aos fatos da ‘vida’, àquilo que é permanente no caso da sociedade brasileira” (ibid.). Portanto, dado que “o Brasil é o país do carnaval e é também e simultaneamente a sociedade do ‘sério’, do ‘legal’, das comemorações cívicas e das leis que tem exceções para os bem nascidos e relacionados” (p. 28), Dona Flor também não pode ser satisfeita com apenas um amor. À vista disso, Dona Flor, bem como Gabriela, pode ser considerada um símbolo da nação brasileira. Mas o problema é que, embora no romance se consiga um final feliz quando Dona Flor pode viver felizmente com os dois maridos, na realidade o sonho de trazer o espírito carnavalesco na construção do projeto político ainda não se realiza, ou seja, Jorge Amado mostra um mundo ilusório que fascina os leitores, mas não indica um caminho para alcançá-lo.

Então é justo dizer que, desde *Cacau* até *Os Subterrâneos da Liberdade*, o carnaval é apenas um elemento que faz parte da vida do povo, enquanto nos romances que se enquadram na série de “Comédia Baiana” (de *Gabriela* a *Dona Flor*), a carnavalização é mais um estilo artístico para traçar um mundo imaginado do que uma saída prática para melhorar o mundo e construir uma utopia. Necessita-se acrescentar que, já em *Tenda dos Milagres*, romance publicado a seguir a *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, Jorge Amado tenta realmente sintetizar o espírito carnavalesco e o espírito revolucionário, uma vez que Pedro Archanjo, o protagonista deste romance, aproveita intencionalmente as festas carnavalescas – samba, afoxé e candomblé – para lutar contra as autoridades que reprimem os negros e os pobres. E é importante notar que, também a partir deste livro, o anarquismo começa a ser enfatizado na obra amadiana.

Antes de tratar o processo de como construir uma utopia em *Tocaia Grande*, é melhor analisar a evolução das esferas dogmáticas e políticas nos romances de Jorge Amado.

Do socialismo ao anarquismo

No mesmo ano em que publicou *Cacau*, livro que se enquadra na categoria de “romances proletários”, Jorge Amado começou a militar no Partido Comunista Brasileiro. Portanto, as suas obras daquela época divulgam doutrinas comunistas, e os livros dos anos 40 ainda trazem marcas óbvias do “realismo socialista”, estética norteadora da União Soviética. Para além das descrições sobre a vida da classe trabalhadora e uma linguagem rústica, os livros amadianos glorificam diretamente as doutrinas marxistas, divulgando a ideia de que o comunismo é um caminho certo para construir uma sociedade justa e igualitária.

Segundo as pesquisas de Eduardo de Assis Duarte em *Jorge Amado: Romance em Tempo de Utopia* (1996), as escritas do romancista na fase engajada são, em grande medida, influenciadas pelo “etapismo evolucionista”, concepção encampada pelo PCB como linha política básica. Na conclusão deste livro, Duarte ilustra, em palavras claras e concisas, como as obras amadianas divulgam, passo a passo, as estratégias políticas do PCB, por meio de caracterizar a revolução proletária como a melhor maneira de exterminar a injustiça social e prometer uma sociedade comunista e utópica no futuro.

Cacau e *Suor* delineiam o desabrochar da consciência proletária, enquanto *Jubiabá* e *Capitães de Areia* dão um passo adiante ao acrescentar a greve como elemento unificador e atitude primeira na luta entre os estratos antagônicos do corpo social.

Terras do Sem Fim e *São Jorge do Ilhéus* mergulham na história rural brasileira e expressam com clareza a concepção evolucionista oriunda do PC [...] *Seara Vermelha* estreita mais ainda o laço partidário, ao pautar o enredo pela ideia de que a história caminha para o socialismo [...] Já *Subterrâneos da Liberdade* configura-se abertamente como escrito partidário, carregado de proselitismo e de uma visão messiânica na qual o cavaleiro do apocalipse – representado pelo beato de *Seara Vermelha* – é substituído pelo cavaleiro da esperança e os oprimidos são colocados a reboque de um guia – o Partido Comunista – configurado no texto como herói salvador. (p. 249-250)

Ainda que o trecho seja um pouco longo, vale a pena a citação, considerando que, por um lado, ele mostra uma visão panorâmica das ideias partidárias que cada livro transmite, e por outro, ele releva perfeitamente as conclusões mais importantes, possibilitando a omissão de certos argumentos frequentemente repetidos— uma vez que temos pesquisas quantitativas e bem qualificadas sobre a relação entre o engajamento partidário e a criação literária de Jorge Amado entre 1932 e 1954¹², é de pouco significado a repetição. Aliás, para melhor explicar a posição política de Jorge Amado depois do seu rompimento com o Partido Comunista Brasileiro e, a partir daí, refletir seus verdadeiros pensamentos escondidos pelas escritas propagadoras, cabe ressaltar dois pontos.

O primeiro é a polarização política e a divisão literária nos anos 30. Devido à ascensão fascista na Europa e ao estabelecimento do regime autoritário de Vargas no Brasil, os intelectuais brasileiros tinham de enfrentar a falência do liberalismo tanto fora quanto dentro do país. Portanto, assim como Camargo (2006, p. 34) afirma, “a nova geração, formada depois da Primeira Guerra, sentia estar diante de duas opções apenas: a extrema direita e a extrema esquerda.” E os comentários de Milliet no *Diário Crítico* de 20 de setembro de 1946, embora críticos e irônicos, comprovam por outro lado a generalidade da polarização naquela época:

Há uma senha, na literatura de nosso tempo: escrever para o povo. Sem ela ninguém passa pelas sentinelas da crítica, quase toda a serviço da política. E por mais antagônicas que sejam as ideologias, não varia a senha senão pela maneira de dizê-lo, pelo acento que se coloca, à esquerda ou à direita conforme o caso. (Milliet, 1947, apud. Berno de Almeida, 1979, grifos originais.)

O segundo ponto é o caráter enganoso das atividades comunistas na primeira metade do século XX. Após a Revolução de Outubro e o triunfo dos bolcheviques na Guerra Civil Russa, a URSS se tornou um lugar de sonho para quem buscava a liberdade e

¹² Para melhor entender este aspecto se podem ler os livros de Miécio Tati (1960), de Alfredo Wagner Berno de Almeida (1979), de Eduardo de Assis Duarte (1996, 2005), de Edvaldo Bergamo (2008) e de Luiz Gustavo Freitas Rossi (2009), sem esquecer os textos reunidos em *Jorge Amado: 30 anos de Literatura* (1961).

a igualdade, estimulando a revolução proletária em todo mundo. Em *Estratégia da Ilusão* (1992), Paulo Sérgio Pinheiro analisa a história desde a fundação do Partido Comunista Brasileiro em 1922 até a Intentona Comunista em 1935, especificando como as estratégias da União Soviética enganaram todas as pessoas, não só os governos ditatoriais, mas também os próprios revolucionários comunistas. Segundo Pinheiro:

A própria conjugação dos dois termos, estratégia e ilusão, quer enfatizar que os atores não dissimulavam seus papéis, não faziam de conta e não estavam blefando. Impossível apagar os riscos e os sofrimentos assumidos por todos os protagonistas entre os dissidentes atribuindo-lhes um fingimento: o que torna pungente a busca da revolução no período é que os atores acreditavam efetivamente nas ilusões que influenciavam sua ação. (p. 15)

Saliento a polarização e a ilusão porque elas facilitam compreender a mudança ideológica de Jorge Amado nos anos 50, tendo em vista que, em primeiro lugar, se Amado se integrou ao PCB em um momento polarizado, era racional que deixasse de militar em uma nova época; e em segundo lugar, se o que o fez acreditar nas doutrinas partidárias e inserir as propagandas por meio da criação literárias é meramente ilusão, era inevitável a desilusão quando a verdade fosse revelada.

Em entrevista a Alice Raillard (1990), embora declarasse que ele só parara o trabalho do Partido mas não se demitira nem fora excluído dele, Amado admitiu que, depois da publicação do relatório sobre o XX Congresso do PCUS e o Stalinismo, ele tomou uma posição que não coincidia com a do PCB. Foi nesta ocasião que ele publicou *Gabriela* e a diferença entre este romance e os anteriores não é por acaso, mas é um resultado de deliberação, conforme o próprio autor:

Eu decidira escrever uma história de amor, insistindo em que fosse uma historia de amor, mas sem abandonar o contexto social, a questão da realidade brasileira. Escrevi, pois, *Gabriela*. (p.265)

Portanto, mesmo que *Gabriela* conserve muitas características dos romances

anteriores, mostra uma mudança abrupta em termos ideológicos. Por isso, esta obra, bem como os livros que a seguiram, recebe críticas implacáveis dos comunistas, dos “antigos amigos” de Jorge Amado, enquanto o próprio autor também afirmou que existia uma profusão do discurso político nos seus livros iniciais, “como se pensasse que a ação fosse insuficiente para mostrar a realidade (p. 267)”.

Porém, desde *Gabriela*, Jorge Amado não abandona totalmente o discurso ideológico, mas apenas deixa as propagandas comunistas e o sectarismo. Já nessa obra que anuncia uma outra época na obra amadiana aparecem personagens e teorias anarquistas. Josué, um professor e subdiretor do Ginásio de Ilhéus, é um personagem importante ao lado de Gabriela e Nacib. No começo da história, ele está apaixonado por Malvina Tavares, filha única de um coronel de cacau. Porém, ao passo que Malvina se insurge contra o poder patriarcal, rompe o namoro com Josué e foge para São Paulo vivendo independentemente, o professor também larga seu conservantismo e cede ao anarquismo:

Josué aderira ao anarquismo de corpo e alma, passara a odiar a sociedade constituída, a fazer o elogio das bombas e da dinamite regeneradoras, a clamar vingança contra tudo e contra todos. (*Gabriela, Cravo e Canela*, p. 283)

Apesar de que, neste trecho, o anarquismo seja representado de uma forma humorística e relacionado com o ódio contra o todo mundo, a atitude do escritor não é criticar, mas elogiar, considerando que:

Logicamente, o ódio concebido contra as moças de sociedade, alicerçado na ideologia confusa dos folhetos, aproximou-o das mulheres do povo. Quando se dirigiu a primeira vez para a solitária janela de Glória – num esplêndido gesto revolucionário, único ato militante de sua fulminante carreira política concebido e executado, aliás, antes de haver aderido ao anarquismo – fizera-o com o intuito de marcar para Malvina o grau de loucura em que o afundava aquela desavergonhada conversa da moça com o engenheiro. (*Gabriela, Cravo e Canela*, p. 284)

Glória é manceba do coronel Coriolano Ribeiro, um fazendeiro rico e cruel.

Embora ela seja a mulher mais atraente e cobiçada pelos homens da cidade, ninguém ousa ter um caso com ela, devido ao medo de ser surrado ou morto por Ribeiro. Com o ódio e a crença anarquista, Josué é o primeiro a ultrapassar a barreira que isola Glória e, conseqüentemente, desafiar o coronelismo na zona do cacau. Quando descobre o caso entre Josué e Glória, Ribeiro não mata os dois, só os expulsa da casa que ele comprou. Isso surpreende os residentes da cidade e anuncia a chegada de uma nova era.

Desde então, nas obras amadianas o anarquismo, apesar de não aparecer muito frequentemente, é vinculado sempre com o espírito revolucionário e libertário. Em *Farda*, *Fardão*, *Camisola de Dormir*, o único romance político depois de *Os Subterrâneos da Liberdade* na opinião de Jorge Amado, a descrição de um respeitoso escritor idoso é assim:

Naqueles últimos anos, publicara três livros, coroamento de uma obra de excepcional significado. Rompeu com idéias assentes, liquidou preconceitos, afirmou ousadas, revolucionou os estudos sociológicos e históricos. Sem se filiar a nenhuma ideologia, havia um sopro libertário, *quase anarquista*, em sua visão da vida. (p. 43, grifos meus.)

Se considerarmos as pessoas que “rompem com ideias assentes, liquidam preconceitos, afirmam ousadas” como gente anarquista, ou pelo menos, “quase anarquista”, percebemos que quase todos os protagonistas nos romances posteriores – o Vasco Moscoso de Aragon de *Os Velhos Marinheiros*, a Tieta de *Tieta do Agreste*, a Manela de *O Sumiço da Santa*, etc. – podem ser colocados nesta categoria.

De fato, embora análises que se concentram no socialismo ainda predominem nas críticas da obra amadiana, alguns críticos já notaram o aspecto anarquista, entre os quais temos Ana Maria Machado e José Maurício Gomes de Almeida. Segundo as opiniões de Ana Maria Machado (2006), Gomes de Almeida talvez seja o primeiro que explicou que Jorge Amado, em vez de ser “realista, proletário, socialista e revolucionário”, é mais um “romântico anarquista”:

(José Maurício Gomes de Almeida) não aceita essa classificação (de considerar Jorge

Amado como um escritor proletário) e nos mostra como o romancista baiano guarda em sua obra um parentesco bem maior com o anarquismo do que com o socialismo. Mais do que isso, como bem fundamenta o crítico, Jorge Amado seria um anarquista com profundas marcas do romantismo. (Machado, p.74)

É possível que tal afirmação não se aplique aos romances altamente partidários como *Seara Vermelha* e *Os Subterrâneos da Liberdade*, mas é um bom ponto de vista para olhar as obras como *Jubiabá* e *Capitães da Areia*, e contribui muito para compreender os livros depois de *Gabriela*, *Cravo e Canela*. Para aprofundar a análise, Ana Maria Machado enfatiza duas marcas que, na opinião dela, “são intrinsecamente essenciais à visão amadiana do mundo: a celebração da liberdade e o gosto pelos personagens marginais” (ibid.). Ambos os aspectos são distintos em *Tocaia Grande*. Como no capítulo anterior já analisamos os personagens marginais, resta discutir a importância da “liberdade” nas obras amadianas.

Tanto Gomes de Almeida quanto Machado indicam que a busca de liberdade pessoal nas obras amadianas representa um certo tipo de “anarquismo instintivo”, uma vez que seus personagens libertários como Balduino ou Gabriela são pessoas inocentes, que agem mas não pensam. Assim como a observação de Machado:

(Os personagens libertários) rompem com os parâmetros da vida certinha que a sociedade lhes oferece e escolhem trilhar seus próprios caminhos, inventando padrões originais que, quase sempre, chocam e escandalizam os bem-pensantes. E fazem isso com a naturalidade instintiva de quem só quer ser feliz e não consegue conceber uma existência que não seja primordialmente fiel à liberdade, sem freios convencionais impostos por papéis sociais. Dessa forma, seu comportamento constrói uma vida mais desprendida, limitada apenas pelos laços afetivos que se tecem entre uma teia de amigos e pela preocupação em não causar mal desnecessário aos outros. (p. 75)

Esses argumentos lembram muito os de Brookshaw, que caracteriza os personagens negros de Jorge Amado como gente pura “como um animal” ou pessoas que têm “por única lei os instintos”. Portanto, assim como as opiniões de Brookshaw não se

aplicam ao negro Tição, a teoria do chamado “anarquismo instintivo” também não funciona em todas as obras de Jorge Amado. A fim de comprovar isso, podemos tomar o Pedro Archanjo de *Tenda dos Milagres* como um exemplo, pois ele não só age por instinto, mas também divulga tais ideias por meio da escrita, da teoria e dos estudos sistemáticos; ele não só busca a liberdade por si próprio, mas também defende o direito dos outros, respeitando a vontade de cada um, sempre que a sua escolha não prejudique os interesses das outras pessoas. Neste romance, Pedro Archanjo é descrito como uma pessoa que só quer se adiantar e não quer subir de estrato, assim como muitos personagens amadianos que preferem se manter pobres, mesmo assim, ele não objeta quando Tadeu, seu chamado “afilhado” mas na verdade seu filho de sangue, decide abandonar a vida pobre e seguir o caminho dos ricos pelo seu esforço e inteligência. Neste caso, Jorge Amado já não obriga ninguém a levar um determinado tipo de vida, sob condição de que os mais poderosos não oprimam os vulneráveis. Isso é exatamente o espírito anarquista que preconiza organizações libertárias baseadas na livre associação.

Anarquismo-carnavalesco: caminho para a utopia

Ambas as partes acima terminam com as análises de *Tendas dos Milagres*, pois neste romance já podemos enxergar a conjugação entre os aspectos anarquista e carnavalesco, oficial e popular, sério e divertido. O protagonista do livro chama-se Pedro Archanjo, nome que lembra muito do catolicismo (São Pedro e São Gabriel Arcanjo), ao mesmo tempo, ele tem nome de candomblé – Ojuobá – que significa “olho de Xangô”. Ele nasce pobre e cresce com as pessoas da rua, sendo um candomblezeiro, bebedor e mulherengo. Ao mesmo tempo, gosta de ler e conversar com as pessoas, sabendo mais do que os professores da faculdade. Na aparência, ele é uma figura carnavalesca, que participa nas festas de candomblé, faz espetáculos cômicos e organiza afoxés proibidos pela polícia. Porém, com a leitura ampla e profunda, ele começa a ver o mundo como um materialista e

a não crer mais na religião. É fácil entender porque Jorge Amado considera Pedro Archanjo o personagem mais completo em todas suas obras, uma vez que há muitas semelhanças entre o personagem e o autor, entre a criatura e o criador. E o mais importante é a mesma atitude deles diante do paradoxo entre as crenças do candomblé e do materialismo.

Em “Carta a uma Leitora sobre Romance e Personagens”, enfrentando a pergunta “o senhor crê no candomblé?”, o autor responde:

Um de meus personagens, o mulato Pedro Archanjo, bedel de Faculdade e homem de ciência, babalaô e etnólogo, já respondeu à mesma pergunta em páginas da *Tenda dos Milagres*, discutindo com um catedrático de medicina. “Sou materialista”, disse ele, e eu o repito aqui: sou materialista mas o meu materialismo não me reduz, não me castra, não me diminui com a mesquinhez de dogmas tão limitadores da experiência humana quanto os de qualquer religião ou seita. (p. 25)

A resposta é importante porque ele revela que, embora elogie e defenda a religião dos negros, até recebendo títulos de candomblé, Jorge Amado é sempre um materialista em vez de um crente macumbeiro. Assim como no romance, Pedro Archanjo participa nos ritos só para lutar contra a injustiça que prejudica os pobres e os negros, uma grande função da carnavalização nos livros amadianos é reunir as pessoas e difundir a ideia revolucionária. E o que Amado quer transmitir, conforme as análises acima, é anarquismo e não socialismo.

Em vários artigos e entrevistas, o romancista enfatiza muitas vezes que ele não leu livros marxistas nem soube exatamente o que é o comunismo. Por isso, mesmo que ele fizesse propagandas a favor ao Partido Comunista nos primeiros livros, o que ele intende divulgar é a ideia anarquista, levando em consideração a diferença entre as duas doutrinas definida por George Orwell (2007):

Filosoficamente, comunismo e anarquismo são pólos opostos. Praticamente – isto é, na forma da sociedade pretendida – a diferença é, principalmente, de tônica, mas não deixam de ser irreconciliáveis. *Os comunistas põem sempre a ênfase na centralização e na eficiência; os anarquistas, na liberdade e na igualdade.* (p. 233, grifos meus)

Como a liberdade e a igualdade são as palavras-chave para entender os romances amadianos e são os objetivos finais do romancista, podemos afirmar que Jorge Amado é, essencialmente, um anarquista, e que a carnavalização é antes uma maneira para realizar o sonho anarquista do que uma forma definida de organização social. Apesar de que este ponto seja representado já em *Tendas dos Milagres*, só em *Tocaia Grande* é elevado do nível pessoal (um personagem só) para o nível coletivo, ou seja, só em *Tocaia Grande* Jorge Amado consegue aplicar seu ideal social-político a uma sociedade inteira, uma sociedade que analisamos no capítulo anterior, na qual todos os residentes são pessoas marginais que lutam para buscar a liberdade e a igualdade.

Isso também é importante para interpretar a utopia que se estabelece em Tocaia Grande, pois ela não é um lugar onde a hierarquia desaparece completamente, mas uma sociedade em que todos os membros aceitam, pelas suas próprias vontades, a hierarquia e a diferença de classes sociais: por exemplo, em Tocaia Grande as prostitutas e as famílias moram em diferentes ruas, estas constroem casa no Caminho dos Burros (rua de frente) enquanto aquelas se reúnem na Baixa dos Sapos, mas é a prostituta Coroca que decide a divisão e todas as raparigas aceitam; além disso, a casa de Natário localiza-se em um morro, olhando de cima o terreno todo e representando a autoridade de Natário que é o responsável e líder de Tocaia Grande, mas todos estimam Natário e Natário cumpre seus compromissos sem oprimir nenhuma pessoa.

Por outro lado, dado que o Brasil é um país onde o carnaval desempenha papel importante na vida social, não é outro o tipo de anarquismo que se adequa à sociedade brasileira senão o “anarquismo carnavalesco” – um tipo de anarquismo diferente das vertentes que os críticos já esclareceram, tais como “anarquismo individualista”, “anarquismo socialista”, “anarco-sindicalismo”, etc. – pois enfatiza mais a alegria, generosidade e fraternidade do que qualquer outra vertente anarquista. É claro que tal “anarquismo carnavalesco” não é uma teoria exata, ou até não é uma teoria política, pois o

que ele trata não é uma sociedade em realidade, mas uma utopia, ou mais especificamente, uma utopia tipicamente brasileira.

No capítulo anterior, já analisamos como Tocaia Grande se transforma de um lugar desabitado em uma aldeia populosa. Aqui vamos tratar de como os residentes que, no princípio, são estranhos uns para os outros, formam uma comunidade solidária e, finalmente, sacrificam suas vidas para guardá-la. É sem dúvida que, neste processo, tanto o carnaval como o anarquismo é essencial e indispensável.

Em *Tocaia Grande*, Jorge Amado descreve muitas festas. Parece que cada episódio importante termina em uma festa, e cada festa firma ainda mais a amizade entre as pessoas. Por exemplo, quando Tição, o negro maneiro, folgazão e metediço, ajuda a extrair um dente molar de uma mulher desconhecida e ganha a estima dos familiares daquela mulher, toca-se música e começa a dança; quando os ciganos passam por ali, organiza-se um concerto; após Natário matar os ladrões que invadiram a loja de Fadul, a melhor prova de que o turco se liberta da rede de vingança é que ele volta a desfrutar a vida e se diverte mais em um baile. E a primeira festa significativa deve ser o almoço dos domingos que Tição sugere, com objetivo de “melhorar a bóia e reunir o escasso povo do lugarejo” (p. 161). Sendo um caçador, Tição pode oferecer carne, então ele pensa em fazer carne-de-sol e convida Fadul para se associar. Coincidentemente, Dalila, uma rapariga que é experiente em fazer carne-de-sol, está com Fadul quando Tição o vem buscar. Os três começam o empreendimento e o resultado é muito melhor do que a expectativa, assim como o narrador descreve:

Inicialmente constituída pelos três parceiros — a caça de Tição, o sal de Fadul, a perícia de Dalila — a sociedade logo se ampliou: se sociedade podia se chamar o reduzido mutirão. Lupiscínio e Bastião da Rosa armaram um varal onde pendurar a carne salgada. Outras mulheres vieram ajudar e houve grande influência na beira do rio, durante a salmoura. Trocaram dichotes, pilhérias, gargalhadas, uma diversão. Muito trabalho, pouca carne, suficiente todavia para que cada um tivesse seu quinhão. Fadul verificou que para negócio não sobrava, ainda assim pagava a pena: nem tudo é dinheiro nesse mundo. (p. 162-163)

Neste trecho representa-se claramente o que chamamos o “anarquismo carnavalesco”. Em primeiro lugar, as pessoas associam-se pelas suas próprias vontades e o que os residentes formam é um mutirão, que enfatiza o serviço comunitário e o apoio mútuo – elementos básicos nas teorias anarquistas, especialmente para as teorias anarquistas sociais. Para alguns anarquistas como Piotr Kropotkin, a solidariedade é fundamental para proteger a liberdade individual contra o poder coercitivo do estado. Por outro lado, enquanto as pessoas trabalham nesse mutirão, o que eles sentem não é responsabilidade ou cansaço, mas alegria e diversão. Por isso, não é surpresa que, quando Dalila anuncia que a carne-de-sol está no ponto de ir para o fogo e ser comida, as pessoas improvisam um verdadeiro festim. A partir daquele momento, os residentes reúnem-se todos os domingos para cantar, dançar, conversar e rir. No regabofe não só participam as prostitutas, mas também Merência, uma senhora decente de família. Nesse sentido, o regabofe parece um pequeno carnaval, estabelecendo ligação entre pessoas dos diferentes extratos sociais.

Se o almoço dominical é o primeiro passo para quebrar a indiferença cotidiana em Tocaia Grande, as festas juninas reforçam, de modo significativo, as relações pessoais entre os residentes. Neste caso, ressalta-se outra vez a combinação da doutrina anarquista com o espírito carnavalesco. Assim como nas outras festas, as pessoas bebem, dançam, acendem fogueiras e lançam balões para o céu, esquecendo as dificuldades da vida real e levando uma vida carnavalesca, e até “os preparativos já em si foram uma festa”. Porém, ao passo de tratar a alegria e festividade, o autor enfatiza também a liberdade e a espontaneidade, especificando que:

Não havia obrigação nem horário de trabalho. Nem feitor nem capataz, nenhum patrão. Se Fadul e Tição orientavam e dirigiam, faziam-no discretamente sem dar mostras e também eles pegavam no pesado. Ninguém mandava em ninguém. (p. 179)

Além disso, neste episódio Amado descreve duas brigas, a primeira parece mais uma farsa, com característica carnavalesca e a segunda é de caráter mais “sério”. A primeira briga acontece entre as prostitutas e lembra as brincadeiras no carnaval. Mesmo que sejam “negras e putas”, “piolhentas” e “empesteadas”, as duas brigadoras são comparadas com princesas e rainhas, enquanto os outros, em vez de separarem-nas, formam “em torno roda animada e galhofeira a incentivar as contendoras” (p.180). Os homens não só assistem à briga como a um espetáculo, mas também a consideram como um jogo, apostando dinheiro e adivinhando quem será a vencedora. E quando, finalmente, Tição levanta e para a luta, não resta nenhum rastro de ódio entre as opositoras.

Mas a segunda briga já não é um tipo de folguedo, e sim uma luta grave que não só trata de um caso específico, mas também envolve conceitos ideológicos. No início, a discussão é entre as prostitutas e os três vaqueiros. Pois os três homens exigem que as três raparigas abandonem o baile e satisfaçam seu desejo sexual, mas as mulheres não concordam. Segundo o narrador:

As putas, na influência dos festejos, haviam decidido fechar o balaio, não aceitando fregueses nas noites dos forrós de junho: festa é festa. Estavam na intenção de divertir-se, dançar, folgar, beber e rir, namorar, se fosse o caso. Não sendo noite igual às outras todas — noites de afanar-se, de suar em peito estranho, de representar gemendo sem sentir vontade, gozando de mentira — as três recusaram em uníssono as ofertas. (p. 183)

Festa é festa, é um mundo em que as pessoas marginais se libertam das misérias e é a outra vida que é contrária à vida real. Nos dias normais, as prostitutas têm de obedecer aos clientes, mas durante a festa elas são princesas e rainhas que agem por sua própria vontade e decidem seu próprio destino. Além disso, elas são apoiadas pelas outras prostitutas, pelas donas de família e pelos homens responsáveis de Tocaia Grande. Nesse sentido, podemos dizer que na festa se inverte a estrutura de poder e as pessoas de diferentes contextos se relacionam, quebrando os preconceitos e o machismo.

Por outro lado, a briga também implica o conflito entre o anarquismo e o

totalitarismo, a liberdade e a coerção, a solidariedade e a indiferença, considerando que Tição afirma que “Ocês não sabe que a escravidão se acabou vai pra mais de vinte anos? Elas vão se quiser, se não quiser não vão”, enquanto Fadul anuncia “aqui é assim: mexeu com um, mexeu com todos”. Desse modo, as pessoas de Tocaia Grande unem-se para resistir aos provocadores, e Cotinha, uma prostituta baixa e franzina, perde sua vida na luta.

A partir disso, em *Tocaia Grande* as festas ligam-se sempre com a morte, ao passo que as lágrimas se misturam muitas vezes com o riso. E tudo isso chega ao seu ponto culminante quando os tocaianos vencem a enchente e a febre, animando-se para celebrar o Reisado.

Naquele momento, Tocaia Grande já se torna um arraial, onde nasceram novas vidas e ocorreram diversas mortes. E o Reisado, diferente das outras festas improvisadas, precisa de planejamento minucioso e ensaios repetidos. Por isso, desde os preparativos até os espetáculos, nesta parte mostram-se as características mais carnavalescas de todo o livro e veem-se contrastes em diferentes níveis.

O primeiro nível é o dos contrastes em qualquer Reisado. Assim como o que Bakhtin afirma acerca do carnaval, as imagens do Reisado também são biunívocas e ambivalentes: a morte e o renascimento (Boi é morto por Besta-Fera e ressuscita ao pedido de todas as figuras), a benção e a maldição (Besta-Fera é assassino de Boi mas também é quem mais pede para que Boi ressuscite, assim como as maldições carnavalescas que desejam simultaneamente a morte e o renascimento), o sublime e a abjeção (Palhaço Mateus e Besta-Fera tornam-se personagens centrais no espetáculo), entre outros.

No segundo nível enfatizam-se as diferenças entre o Reisado de Tocaia Grande e os Reisados tradicionais, pois dos Reisados anteriores raramente participam meninas mal-afamadas, e neste Reisado as prostitutas constituem o corpo principal do grupo das pastoras; nos outros Reisados são representados os soldados e em Tocaia Grande, por causa de falta das fardas, os soldados transformam-se em jagunços; sem esquecer que até Sia

Vanjé, velha e avó, desempenha uma pastora, dançando junto com as meninas. Tais diferenças também são devidas, em certa medida, ao espírito anarquista estabelecido em Tocaia Grande, pois nos outros lugares até por ocasião das festas se mantêm as discriminações.

O terceiro e último nível, que quero apresentar mais especificamente, mostra que o Reisado é sem dúvida uma paródia da realidade. O melhor exemplo é que a organizadora deste Reisado é Sia Leocádia, prima do coronel Boaventura de Andrade, o mandachuva local. Ao falar das preparações e decisões do Reisado, o autor faz uma comparação irônica e importante.

Os presentes à escolha dos figurantes usaram e abusaram do direito de aplaudir as indicações feitas por sia Leocádia: patrona do terno, não admitia controvérsia, ossuda mão-de-ferro. O capitão Natário da Fonseca comentou com o Turco Fadul a parença com a designação dos candidatos às eleições para Intendente e edis em Itabuna: a assembleia dos políticos aclamando os nomes propostos pelo coronel Boaventura Andrade. Não eram por acaso aparentados, a velha e o fazendeiro? (p. 350)

Contudo, é fácil perceber a grande diferença entre os dois casos, visto que os candidatos da eleição são forçados a obedecer ao coronel, sob ameaças ou promessas, enquanto os participantes do Reisado aceitam as decisões de Sia Leocádia de bom grado, mostrando a estima a ela sem condições.

Até este momento, podemos afirmar que, por meios carnavalescos, já se estabelece uma sociedade anárquica em Tocaia Grande, onde as pessoas convivem com harmonia, reciprocidade e solidariedade; e é esse tipo de sociedade que Jorge Amado pretende realizar e elogiar desde o início da sua carreira, mesmo que, quando escreveu os primeiros livros, ele não percebesse que aquilo em que ele acreditava eram meramente ilusões nem adotasse o estilo carnavalesco por causa da sua juventude.

Porém, quando o Reisado termina cantando “Quilariô, quilariá, quando eu morrer o mundo pode se acabar” (p. 362), chega a notícia da morte de coronel Boaventura

em Tocaia Grande, prenunciando o catástrofe que se abateria sobre a utopia recentemente construída.

Conclusão: Destruição de Tocaia Grande e Últimas Reflexões

Eles (os utopistas) são ingênuos ao pensar, mesmo quando a cooperação dos privilegiados não é necessária e quando tais pessoas se abstêm de interferência violenta no processo, que é possível implantar, através de cooperação voluntária, o experimento particular no meio externo muito diferente, que frequentemente é hostil a seus objetivos. Como podem comunidades pequenas vencer o ataque frontal da sociedade? Não estarão os experimentos isolados condenados ao fracasso?

-- Nozick, *Anarquia, Estado e Utopia*, p, 351

Desde um lugar desabitado até um arraial, Jorge Amado constrói, passo a passo, uma utopia e mostra-a aos leitores, porém, no último capítulo “A cidadela do pecado, o couro dos bandidos” o autor destrói tudo e enfrenta face a face a realidade cruel. Uma vez que, no mundo real, os problemas sociais no Brasil ainda não são resolvidos, os grandes latifúndios ainda mandam e desmandam e os pobres ainda estão sofrendo, talvez seja a destruição do sonho a melhor forma para apoiar a liberdade e a igualdade, criticando com mais força a crueldade e a opressão. Nesse sentido, Jorge Amado não tem nada a ver com os utopistas, mas sem dúvida um realista, ou mais especificamente, um realista anárquico¹³. Ademais, é contra essa realidade cruel que Jorge Amado luta do início ao fim e, com mais de setenta anos de idade, escreve *Tocaia Grande* para sintetizar sua criação ao longo da sua vida bem como a época que ele vive e testemunha.

Já mostramos no Capítulo I que, desde *País do Carnaval*, o livro de estreia do romancista, os elementos realistas nunca faltam nas obras amadianas. Para além das análises e críticas a que nos referimos acima, importa acrescentar mais um aspecto, que é a ligação entre as ficções e as obras não ficcionais de Jorge Amado. Por exemplo, as viagens

¹³ Em “as mortes e o triunfo de Rosalinda” (2010), Jorge Amado explica na epígrafe que o conto é uma “tentativa frustrada de estabelecer a escola do realismo anárquico”, que é, talvez, o melhor termo para definir a criação do romancista baiano.

de *A ronda das Américas* lembram-nos as passagens terrestres e marítimas de *Cacau*, *Terras do Sem-Fim* e até *Seara Vermelha*, as discussões de *Mundo da Paz* ecoam as ideias expressadas em *Os Subterrâneos da Liberdade*, enquanto em *Hora da Guerra* encontramos apelos contra o nazismo e o racismo, que são temas centrais em *Tenda dos Milagres* e *O Sumiço da Santa*. Isso comprova que os romances de Jorge Amado refletem honestamente a realidade. Porém, em nenhum romance de Jorge Amado o realismo chega ao ponto que *Tocaia Grande* consegue alcançar, uma vez que os outros livros só têm algumas referências históricas, mas *Tocaia Grande* mostra muitas semelhanças com *O Menino Grapiúna*, sendo uma recriação de suas memórias na infância.

Na epígrafe de *Tocaia Grande* podemos encontrar uma citação de *O Menino Grapiúna*:

Alguns verbetes em dicionários e enciclopédias, certas notícias bibliográficas, fazem-me nascido em Pirangi. Em verdade sucedeu o contrário: vi Pirangi nascer e crescer. Quando por ali passei pela primeira vez, encarapitado no cavalete da sela de montaria de meu pai, existiam apenas três casas isoladas. A estação da Estrada de Ferro ficava longe, em Sequeiro de Espinho.

Assim como o romancista viu Pirangi nascer e crescer, ele também testemunhou o nascimento e crescimento de Tocaia Grande. No livro das memórias de infância, Jorge Amado narra as lutas da terra, a enchente do Rio Cachoeira e as doenças (febre, peste, bexiga negra) – dificuldades que também atormentam os residentes de Tocaia Grande. Além disso, nos últimos episódios de *O Menino Grapiúna*, o romancista recorda a chegada dos soldados da Polícia Militar que pretendem utilizar a violência e a crueldade para pacificar o sertão, bem como a sensação de sufoco e de limitação causada pelo internato no colégio dos jesuítas. Considerando que os dois aspectos – a violência política e o controle das ideias – prejudicam gravemente os direitos físicos/econômicos e a liberdade espiritual, tornando-se os principais alvos de crítica em todas as obras amadianas, não é por acaso que a destruição de Tocaia Grande divide-se em duas partes, a primeira é a “visitação

do Santo Ofício a Tocaia Grande com requisitório, condenação e forrobodó” e a outra é “a chegada da lei a Tocaia Grande”, e são justamente os padres e os polícias – forças que se anunciam legais e ortodoxas – que transformam a comunidade utópica em “cidadela do pecado” e “couto dos bandidos”.

Na primeira parte, Jorge Amado assume um tom irônico e descreve os pensamentos de frei Zygmunt, um padre muito dogmático e cruel. Para além de maldizer os moradores primitivos mas inocentes, ele ainda sonha com os tempos da “Sagrada Inquisição”, pretendendo exterminar as pessoas que ele considera culpadas. Ademais, ele é um racista e sectário, inserindo seus preconceitos ao julgar as pessoas. Ele acusa Fadul de roubar seus clientes, de ser degredado e agiota dos piores, mas seu verdadeiro motivo de pensar nisso é o seguinte – na sua opinião, Fadul “não [é] propriamente maometano mas pouco falt[a]. Longe de ser filho exemplar da Igreja de Roma, pertenc[e] à seita oriental dos maronitas, pouco digna de confiança: para muçulmano falt[a] pouco” (p.383). Quanto a Tição e os outros descendentes africanos, ele é mais intolerante:

Quanto aos negros fetichistas, à frente o cínico ferreiro, sempre a rir, persistiam na eterna e perversa tentativa de conspurcar a pureza e a dignidade dos santos canonizados pelo Vaticano, misturando-os e confundindo-os com os demoníacos calungas das senzalas, ofertando-lhes animais em sangrentos sacrifícios. (ibid.)

Como se tudo isso ainda não fosse suficiente, frei Zygmunt odeia até Carlinhos Silva, um mulato sarará sábio que fala alemão com fluência, só porque ele defende Tocaia Grande, divergindo da opinião de Zygmunt. Apenas ouvindo falar que Carlinhos estudou na Alemanha e se formou doutor, o padre afirma que ele é um herege, “inimigo da Igreja de Roma, [é] um infame luterano, talvez ainda mais pernicioso do que os macumbeiros, com certeza mais perigoso do que o maronita” (p. 384) e, mais ainda, “além de luterano, anarquista!”(p. 385)

No final dessa parte, frei Zygmunt faz um sermão, acusando Tocaia Grande e

profetizando que “um dia a cólera de Deus irromperá em fogo, castigando os infiéis, destruindo os muros da maldade e da profanação, transformando em cinzas aquele covil de escândalo e de iniquidade” (p. 393). Assim como o narrador indica, é provável que as palavras afirmativas e candentes não medrem “no árido terreno das almas sáfaras de Tocaia Grande”, porém, elas “ecoa[m] certamente em ouvidos certos dando lugar à reflexão, determinando procedimentos, tudo de acordo com os éditos e os bons costumes”(p. 392).

Isso também conforma a realidade, uma vez que, mesmo que os preconceitos e discriminações não machuquem as pessoas fisicamente, podem resultar em atos terríveis e violar seriamente os direitos humanos, econômicos e jurídicos. Em *Tocaia Grande*, como o povoado é acusado de “valhacouto de bandidos, assassinos sem lei e sem rei”, o governo acha pretexto para invadi-lo, mas em verdade, por detrás da decisão moralizadora do governo escondem-se razões políticas e interesses dos poderosos.

Quando Tocaia Grande é apenas um terréu, ninguém cuida dele ou se declara seu dono. Porém, após as pessoas desbravarem a terra, colherem a safra e venderem os produtos, as pessoas poderosas e gananciosas ficam invejosas e decidem roubar tudo isso. Ao lado do desenvolvimento e próspero local, outra razão de invasão é a morte do coronel Boaventura, que anuncia o fim da era antiga (feudal) e o início de uma nova era (capitalista).

Em *São Jorge do Ilhéus* há um episódio semelhante, no qual Silveirinha, filho do coronel Horácio da Silveira e dominador da terra, ajuda os exploradores imperialistas a apropriar as fazendas que seu pai, bem como os outros fazendeiros, conquistaram com sangue e suor. Em *Tocaia Grande*, também é Boaventurinha quem conspira a invasão de Tocaia Grande e o massacre dos rebeldes. Considerando que *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus* representam respectivamente a realidade da zona rural de Bahia no início do século XX e nos anos 40, *Tocaia Grande* também mostra a ligação estreita com a realidade histórica.

Além disso, é fácil perceber as semelhanças entre *Os sertões* de Euclides da Cunha e *Tocaia Grande*, apesar de que aquele é um registro do caso real e este é uma ficção. A propósito disso, Isabella Dantas de Oliveira faz análises detalhadas em *Do Arruado à Cidade: o Percurso Urbano em Tocaia Grande*, comparando os dois livros e chegando a afirmar que “ao falar de uma cidade, em uma determinada época, um escritor talvez nem perceba, mas traduz seu país” (p. 64). Isso releva a relação entre a terra e os homens e explica a razão dos movimentos circulares em Tocaia Grande, que começa por uma tocaia grande e termina por outra. Tanto no início como no fim, o romancista enfatiza a formosura da paisagem, por meio do pensamento ou da fala de Natário da Fonseca, o fundador e denominador de Tocaia Grande. Logo após a primeira tocaia grande que cessa a luta entre os coronéis e pacifica a zona de cacau, o que Natário recorda não é “o tiroteio, os corpos caídos” mas “a visão da paisagem noturna, sob o temporal: as colinas e o vale varridos pela chuva, o rio de ventre crescido como se estivesse prenhe” (p. 26). “Lugar mais bonito”, Natário pensa, querendo construir a casa para nela viver com a mulher e os filhos. Quando finalmente constrói a casa e enfrenta os policiais e jagunços para guardá-la, ele repete a opinião a Coroca: “lugar mais bonito para viver” e a velha concorda respondendo que “não há igual” (p. 420).

À vista disso, mesmo que os fundadores morram, a paisagem não muda; mesmo que a utopia desapareça, nada na natureza se destrói; mesmo que o nome da cidade seja Irisópolis, não se pode negar a história de Tocaia Grande, sempre que haja uma pessoa que diz não quando outros “dizem sim em coro uníssono”. E a responsabilidade do escritor é mostrar a esperança do bem, do belo e do justo, sem comprometer a representação honesta da distância entre o mundo real e o sonho – assim como o autor declara no início de *Tocaia Grande* (ficção) bem como de *Navegação de Cabotagem* (livro de memórias): ele não tem outro compromisso a não ser o de descrever a vida do povo baiano e brasileiro, levantando a voz contra a cumplicidade dos mais poderosos que tentam encobrir a verdadeira história e

enterrar a lenda, a inteligência, a coragem e outras boas qualidades das pessoas marginais. Desse modo, *Tocaia Grande* articula os elementos básicos dos romances anteriores de Jorge Amado, revisa algumas ideias limitadas e apresenta a origem da zona cacauceira e da nação brasileira – é em todos os sentidos que o consideramos como um romance-síntese de Jorge Amado.

Referência Bibliográfica

Livros de Jorge Amado

- AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. São Paulo: Martins, 1968[1931].
- _____. *Cacau*. São Paulo: Martins, 1968[1933].
- _____. *Suor*. São Paulo: Martins, 1968[1934].
- _____. *Jubiabá*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.[1935].
- _____. *Mar Morto*. São Paulo: Martins, s.d.[1936].
- _____. *Capitães da Areia*. São Paulo: Martins, s.d.[1937].
- _____. *ABC de Castro Alves*. São Paulo: Martins, 1945.[1941].
- _____. *O Cavaleiro da Esperança*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.[1942].
- _____. *Terras do Sem Fim*. São Paulo: Martins, 1968[1943].
- _____. *São Jorge dos Ilhéus*. São Paulo: Martins, 1970[1944].
- _____. *Seara Vermelha*. São Paulo: Martins, s.d.[1946].
- _____. *O Mundo da Paz*. Rio de Janeiro: Editorial Vitoria, 1951[1951].
- _____. *Os Subterrâneos da liberdade-1: Os ásperos tempos*. São Paulo: Martins, s.d.[1954].
- _____. *Os Subterrâneos da liberdade-2: Agonia da Noite*. São Paulo: Martins, s.d.[1954].
- _____. *Os Subterrâneos da liberdade-3: A Luz do Túnel*. São Paulo: Martins, s.d.[1954].
- _____. *Gabriela, Cravo e Canela*. São Paulo: Martins, s.d.[1958].
- _____. *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água*. In: *Os Velhos Marinheiros*. São Paulo: Martins, 1961[1959].
- _____. *Os Velhos Marinheiros*. São Paulo: Martins, 1961[1961].
- _____. *OS Pastores da Noite*. São Paulo: Martins, s.d.[1964].
- _____. *Do recente milagre dos pássaros acontecido em terras de Alagoas, nas Ribanceiras do Rio São Francisco*. São Paulo: Companhia das letras, 2008[1965].

- _____. *As Mortes e o triunfo de Rosalinda*. São Paulo: Companhia das letras, 2010[1965].
- _____. *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. São Paulo: Martins, s.d.[1966].
- _____. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Martins, 1970[1969].
- _____. *Teresa Batista Cansada da Guerra*. São Paulo: Martins, 1970[1969].
- _____. *Tieta do Agreste*. São Paulo: Martins, s.d.[1972].
- _____. *Farda, Fardão e Camisola de Dormir*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.[1979].
- _____. *O Menino Grapiúna*. Rio de Janeiro: Record, 1996[1981].
- _____. *Tocaia Grande*. Rio de Janeiro: Record, 1986[1984].
- _____. *O Sumiço da Santa: Uma História de Feitiçaria*. Rio de Janeiro: Record, 1988[1979].
- _____. *De como o mulato Porciúncula descarregou o seu defunto*. São Paulo: Companhia das letras, 2008[1965].
- _____. *Navegação de Cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 1992[1992].
- _____. *A descoberta da América pelos turcos: romancinho*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

Entrevistas e artigos de Jorge Amado

- AMADO, Jorge. “Prefácio”. In: CHALLITA, Mansour. *A literatura árabe, fonte de beleza e de sabedoria*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1962.
- _____. “Não Sou Papel Carbono”. In: Revista Veja, 17/09/1969.
- _____. “A Palavra Escrita de Jorge Amado”. In: Revista Veja, 14/12/1972.
- _____. “Discurso de Posse na Academia Brasileira”. In: Vários Autores. *Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. “Carta a uma Leitora sobre Romance e Personagens”. In: Vários Autores. *Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. “Contra o Elitismo”. In: Revista Veja, 17/08/1977.
- _____. “É Preciso Viver Ardentemente”. In: AMADO, Jorge. *Jorge Amado: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Álvaro Cardoso Gomes*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

Bibliografia Geral

ABREU, Maria Youssef e AGUILERA, Vanderci de Andrade. “A influência da língua árabe no português brasileiro: a contribuição dos escravos africanos e da imigração libanesa”. In: *Entretextos*. V.10, nº.2. Julho-Dezembro de 2010.

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

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. “Jorge Amado: Criação Ficcional e Ideologia”. In: *Escolas Literárias no Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: ABL, 2004.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Dionísio & Cia. na moqueca de dendê*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

AUTO, José. Artigo sobre *Cacau*. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1933].

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular da idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BARROS, Jaymes de. Artigo sobre *Jubiabá*. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1935].

BASTIDE, Roger. “Sobre Romancista Jorge Amado”. In: Vários Autores. *Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.

BATISTA, Juarez da Gama. “Gabriela e Dona Flor”. In: Vários Autores. *Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo. Cultrix. 2010.

BRIVIO, Gustavo Do Rego Barros. *Representações Sobre A Prostituição Feminina Na Obra De Jorge Amado: um estudo estatístico*. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2010.

BROOKSHAW, David. *Raça & cor na literatura brasileira*. Vol. 7. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CAMARGO, Luis Bueno de. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da

Universidade de São Paulo, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. “Poesia, Documento e História”. In: Vários Autores. *Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972[1945].

CÂNDIDO, Antônio. CASTELLO, J. Aderaldo. *A Presença da Literatura Brasileira*, Vol. 3, São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1968,

CAVALHEIRO, Edgard. “O Grande Poema de Jorge Amado”. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1935].

CARNEIRO, Edison. Artigo sobre *Jubiabá*. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1935].

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. Vol. 2. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. “O Tempo e o Vento: *O Continente* como Obra Síntese”. In: Gonçalves, Robson Pereira. *O tempo eo vento: 50 anos*. Santa Maria, RS: UFSM ; Bauru, SP: EDUSC, 2000.

COSTA FILHO, Odilo. Artigo sobre *Cacau*. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1933].

COSTA, Lígia Militz. *O condicionamento telúrico-ideológico do desejo em Terras do sem fim de Jorge Amado*. Vol. 12. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

COUTINHO, Alfrânio. “Gabriela”. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1959].

CURRAN, Mark J. *Jorge Amado e a literatura de cordel*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1981.

DaMatta, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DOUGLASS, Ellen. “Dressing down the Warrior Maiden: Plot, Perspective, and Gender Ideology”. In Brower, Keith H., Earl E. Fitz, and Enrique E. Martínez Vidal, eds. *Jorge Amado: New Critical Essays*. Vol. 21. New York: Psychology Press, 2001.

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

FARIA, Octávio de. “O país do carnaval”. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1931].

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. “Sociedade em formação: *Terras do sem-fim e Tenda dos Milagres*”. In: VÁRIOS AUTORES. *A Literatura de Jorge Amado*. São Paulo: Schwarcz,

2008.

GRIECO, Agripino. Artigo sobre *Suor*. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1948].

HASSAN, Waïl S..” Jorge Ahmad”. In: *Comparative Literature Studies*, vol. 49, no. 3, 2012.

LESSER, Jeffrey. *A negociação da identidade nacional : imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*. São Paulo, SP: UNESP, 2001.

LIMA, Pedro Motta. “*Os Subterrâneos da Liberdade*”, *Um Grande Romance*. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1954].

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

MARÇAL, Heitor. Artigo sobre *O país do carnaval*. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1932].

MARTINS, Wilson. “A Comédia Baiana”. In: Vários Autores. *Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.

MENDES, Murilo. “Cacau”. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1933].

MENDES, Oscar. Artigo sobre *Jubiabá*. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1935].

MENDONÇA, Renato. Artigo sobre *Jubiabá*. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1935].

MONT’ALEGRE, Omer. Artigo sobre *Cacau*. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1933].

MONTES, Maria Lucia. “As Figuras do Sagrado: entre o Público e o Privado”. In: VÁRIOS AUTORES. *História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. Vol.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NOZICK, Robert. *Anarquia, Estado e Utopia*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, c1991.

OLINTO, Antônio. “*Tenda dos Milagres, Magia e Revolução na Literatura de Língua Portuguesa*”. In: Vários Autores. *Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.

OLIVEIRA, Isabella Dantas de. *Do Arruado à Cidade o Percurso Urbano em Tocaia Grande*. Dissertação de Mestrado. Feira de Santana: UEFS, 2005.

OLIVEIRA, Rita Lírio de. “Os Ciganos: a Hibridação Como Construto de Identidade Cultural Grapiúna”. In: Revista FACEVV, Número 5. Julho - Dezembro de 2010.

ORWELL, George. *Homenagem à Catalunha*. Lisboa: Antígona, 2007.

PALAMARTCHUK, Ana Paula. “Jorge Amado: Um Escritor de Putas e Vagabundos?”. In: Chalhoub, Sidney, and Leonardo Affonso de Miranda Pereira. *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Editora Nova Fronteira, 1998.

PATAI, Daphne. *Myth and Ideology in Contemporary Brazilian Fiction*. London/Toronto: Fairleigh Dickinson Univ Press, 1983.

PERALVA, Osvaldo. *O Retrato*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960.

PEREIRA, Elvya Ribeiro. “Armadilhas da utopia: Tocaia Grande e o não-lugar da nação”. In: *América, Terra de Utopias*. Salvador: UNEB, 2002.

PORTELLA Eduardo. “A Fábula em Cinco Tempos”. In: Vários Autores. *Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.

PRANTI, Reginaldo. “Religião e sincretismo em Jorge Amado”. In: VÁRIOS AUTORES. *O Universo de Jorge Amado*. São Paulo: Schwarcz, 2009.

PROENÇA, M. Cavalcanti. “Senhora Gabriela, na Cidade das Letras”. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1958].

QUINLAN, Susan Canty. “Questioning Jorge Amado’s Fictional Women-of-Color: Teresa Batista as Legend or Heroine?”. In Brower, Keith H., Earl E. Fitz, and Enrique E. Martínez Vidal, eds. *Jorge Amado: New Critical Essays*. Vol. 21. New York: Psychology Press, 2001.

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

RAMOS, Graciliano. “Suor”. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1935].

REGO, José Lins de. “Jubiabá”. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1935].

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As Cores da Revolução: a literatura de Jorge Amado nos anos 30*. São Paulo: Annablume, 2009.

SALES, Almeida. Artigo sobre *Jubiabá*. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1935].

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “De como e porque Jorge Amado em *A morte e a morte de Quincas Berro d’Água* é um autor carnavalizador, mesmo sem nunca ter se preocupado com isto”. In: *Tempo Brasileiro*. Vol. 74. Julho-Setembro de 1983.

- SCHMIDT, Augusto Frederico. “Apresentação de um escritor estreante”. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1931].
- SOUSA, Mari Ângela Reis de. “A organização dos manuscritos Amadianos: de que forma Tocaia Grande deu origem a descoberta da América pelos turcos”. In: Moura Denilda, *OS Múltiplos Usos Da Língua*. Maceió: UFAL, 1999.
- SOUSA, Octávio Tarquínio de. “Jubiabá”. In: Vários Autores. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961[1935].
- TATI, Miécio. *Jorge Amado: Vida e Obra*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961
- TAYLOR, Dawn e EGAN, Caroline. “Jorge Amado's Penn State Lectures (1971): Brazilian Literature, World Literature”. In: *Comparative Literature Studies*, Volume 49, Number 3, 2012.
- VILLAR, Valter Luciano Gonçalves. *A Presença Árabe na Literatura Brasileira: Jorge Amado E Milton Hatoum*. Dissertação de Mestrado. João Pessoa: UFPB, 2008
- WILLUMSEN, Maria J. e DUTT, Amitava Krishna. *Café, Cacau e Crescimento Econômico*. In: *Revista de Economia Política*. Vol. 11, nº 3. Julho-Setembro, 1991.
- YOUNG, Theodore Robert. “Um Realismo Mágico no Brasil?: Um Levantamento”. In: *Mester*, Vol. XXIV, Nº 1. Spring, 1995.