

**CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA
LYSLE AVELAR**

***A CARNAVALIZAÇÃO NO ROMANCE *A MORTE
E A MORTE DE QUINCAS BERRO D'ÁGUA*, DE
JORGE AMADO***

Juiz de Fora
2014

LYSLE AVELAR

**A CARNAVALIZAÇÃO NO ROMANCE *A MORTE E A MORTE DE QUINCAS
BERRO D'ÁGUA*, DE JORGE AMADO**

Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, como requisito à conclusão do Curso de Mestrado em Letras, Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura Brasileira: Tradição e Ruptura.

Orientador: Professor Dr. William Valentine Redmond

Juiz de Fora
2014

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca – CES/JF

Avelar, Lysle

A carnavalização no romance *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, de Jorge Amado / Lysle Avelar. -- 2014.
94 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

Bibliografia: f. 88-94

1 Amado, Jorge, 1912-2001 – Crítica e interpretação. 2. Literatura Brasileira. I. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. II. Título.

CDD B869

FOLHA DE APROVAÇÃO

AVELAR, Lysle. **A carnavalização no romance *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, de Jorge Amado.** Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, como requisito à conclusão do curso de Mestrado em Letras, realizada no 1º semestre de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. William Valentine Redmond – CES/JF

Prof. Dr. Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira – UFJF

Prof^a. Dr^a. Ilma de Castro Barros e Salgado – UFJF

Examinada em: ____/____/____.

Dedico esta dissertação a meus filhos,
Eduardo e Alexandre, pela compreensão
nos momentos difíceis, companheirismo
ao longo da caminhada, e por sempre me
fortalecerem. Amo vocês!

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida, por me acompanhar e me fazer perseverante nos momentos difíceis.

A meu orientador, Prof. Dr. William Valentine Redmond, pelo seu conhecimento, pelos ensinamentos ao longo desta caminhada, pela dedicação, pelo incentivo e pela atenção em todos os momentos, entendendo minhas dificuldades. Minha gratidão!

Ao Professor Dr. Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira e à Professora Dr^a. Ilma de Castro Barros e Salgado, por todas as sugestões, quando da qualificação deste trabalho.

A meus pais, Joaquim Avelar e Dalva de Oliveira Machado Avelar (*in memoriam*), pelo exemplo de vida, carinho e amor.

À minha família, por me fazer acreditar em realizar mais este sonho, com amor e compreensão, incentivando-me e depositando confiança em mim. Verdadeiros testemunhos de amizade.

A meus irmãos Luiz Antônio e Lavínia, pelo encorajamento e carinho de sempre.

Aos demais familiares, por fazerem parte da minha vida.

À Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), que me proporcionou condições para mais esta conquista.

A todos os professores do curso de Mestrado em Letras, pelos ensinamentos e contribuições que muito enriqueceram minha pesquisa, ajudando-me na realização deste trabalho.

Aos funcionários do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF), que estiveram sempre dispostos a me atender com simpatia e profissionalismo.

Aos colegas de Mestrado, pelo amadurecimento intelectual.

Aos colegas de trabalho, pelas colaborações e carinho.

A todas as pessoas que, direta ou indiretamente, estiveram presentes nesta caminhada, com orações e pensamentos positivos.

A morte apaga, com sua mão de
ausência, as manchas do passado e a
memória do morto fulge como diamante.
Jorge Amado

O carnaval é a festa do tempo que tudo
destrói e tudo renova.
Bakhtin

RESUMO

AVELAR, Lysle. **A carnavalização no romance *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, de Jorge Amado**. 2014. 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

Esta dissertação de Mestrado busca realizar um estudo sobre a Teoria da Carnavalização, desenvolvida pelo pensador e teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), no romance **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**, de Jorge Amado (1912-2001). A investigação consiste em descobrir se é possível identificar as características da carnavalização no conteúdo da obra estudada. A abordagem teórica e metodológica para realizar este trabalho teve como base uma ampla pesquisa bibliográfica de autores que já estudaram ou ainda estudam o mesmo tema, e as informações serão obtidas pela pesquisa exploratória bibliográfica, com registro, análise, classificação e interpretação dos dados coletados. Como resultado e conclusão, observamos, a partir da análise da obra, todas as características da carnavalização, provocando um desejo de ruptura da rotina cotidiana em que o herói da narrativa foge de uma vida sujeita a regras e normas e abraça outro estilo de vida sem normas e regras, mas com profanações; o narrador cria, desse modo, um texto carnavalizado, descrevendo as ações do herói de forma às avessas e desvinculadas dos padrões normais de comportamento social, colocando, em segundo plano, lutas de classes e as injustiças sociais, pertencentes à sua primeira fase como escritor. A ação gira em torno da boemia desqualificada presente no cais do porto, e a opção do protagonista de romper as amarras representa seu grito da liberdade. Como base deste estudo, será utilizada a carnavalização com todos os elementos da inversão de papéis que a própria teoria apresenta, bem como o texto crítico de Affonso Romano de Sant'Anna, intitulado "De como e porque Jorge Amado em **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua** é um autor carnavalizador, mesmo sem nunca ter-se preocupado com isto".

Palavras-chave: Carnavalização. Bakhtin. Jorge Amado. *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*.

ABSTRACT

The present work seeks to conduct a study about the “Theory of Carnivalization”, developed by Russian theorist Mikhail Bakhtin (1895-1975), applied to the novel **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**, written by Jorge Amado (1912-2001). The investigation consists in the identification of the theory in the content of the work studied. In the theoretical and methodological approach to perform such work, it was necessary an extensive literature survey of authors who have studied or are studying the same topic, and the information was obtained by bibliographic research, analysis, classification and interpretation of data collected. As a result and conclusion, we have observed in the literary criticism of the work all “carnivalization” features, provoking a desire to break the daily routine, where the hero escapes from a life subjected to rules and regulations and embraces another lifestyle without rules and regulations, but with profanations, thus creating a “carnivalized” text, where the author describes the actions of the hero in a upside down way, disconnected from the normal standards of social behavior, putting in the background issues like class struggles and social injustices, belonging to his first phase. The action revolves around the disqualified bohemian who lives in the docks and their option to break the shackles is their cry for freedom. On the basis of this study, the “carnivalization” will be used, with all elements of role reversal that the theory itself points us, as well as the critical text “De como e porque Jorge Amado em **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua** é um autor carnavalizador, mesmo sem nunca ter-se preocupado com isto”, written by Affonso Romano de Sant’Anna.

Keywords: Carnivalization. Bakhtin. Jorge Amado. *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	A TEORIA DA CARNAVALIZAÇÃO NA LITERATURA	12
2.1	BAKHTIN E A CARNAVALIZAÇÃO.....	12
2.2	OLHARES DOS PRINCIPAIS CONCEITOS DA CARNAVALIZAÇÃO.....	17
2.3	DA MATTA E A DIALÉTICA ENTRE CASA E RUA	29
2.4	AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA E A CARNAVALIZAÇÃO TROPICAL.....	31
3	JORGE AMADO: OBRA	34
3.1	JORGE AMADO, O ESCRITOR	34
3.2	FORTUNA CRÍTICA.....	36
4	CARNAVALIZAÇÃO NO ROMANCE <i>A MORTE E A MORTE DE QUINCAS BERRO D'ÁGUA</i>	45
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
	REFERÊNCIAS	88

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar a obra **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**, do escritor baiano Jorge Amado. Essa obra, de acordo com a crítica literária, está inserida na segunda fase do Modernismo, e, por meio dessa análise, pretende-se buscar evidências da Teoria da Carnavalização, do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). Buscar-se-á também relacionar elementos característicos da carnavalização por meio de estudos de outros autores. Na Teoria da Carnavalização, os heróis se caracterizam de forma picaresca, utilizam comportamentos próprios, com atitudes de malandros, nas quais o riso e a liberdade fazem parte de sua conduta. Bakhtin (2002), ao classificar a sátira menipeia como o gênero das últimas palavras, das questões derradeiras, do devaneio e da loucura, estabelece parâmetros que nos permitem situar a obra dentro dessa categoria, por apresentar situações de malandragem, bebedeira, risos e festas, porém, o leitor não deve se enganar, ele tudo sabe e tudo percebe. Nas obras de características carnavalizadas, a ideia de morte não significa, necessariamente, melancolia ou tristeza, mas a oportunidade de recontar sua história.

A escolha da obra deu-se também em função da inovação de Jorge Amado em relação aos escritores da década de 1930 que, de modo geral, retratavam a realidade de forma crítica, sem ousar nas fantasias. Amado, na contramão dessa corrente, apresenta uma obra em que retrata o absurdo, o inimaginável, conservando as perspectivas sociológicas. Como narrador, mostra um enredo que, ao mesmo tempo, surpreende e prende o leitor.

Joaquim Soares da Cunha, ou Quincas Berro Dágua, é o protagonista da obra, cuja existência desenrola-se em duas etapas. A primeira como um funcionário da Mesa de Rendas do Estado, um homem de caráter ilibado, pai de família, esposo exemplar. A segunda etapa apresenta um homem que cansou da vida pacata, caseira, de ser constantemente humilhado pela esposa e pela filha que o queriam domar a todo custo. Esse é Quincas Berro Dágua.

A morte verdadeira da personagem acontece no primeiro capítulo e é o foco narrativo da história. Perpassa pela vida do herói enquanto este vivia nas ruas de Tabuão e pelas ladeiras mal afamadas de Salvador, na Bahia, como um marginal voluntário. É dessa maneira que o protagonista acompanha seu próprio velório, seu

derradeiro passeio pelas vielas, o último passeio de veleiro até cair, voluntariamente, nas águas profundas.

É durante seu velório que sua vida pregressa vai sendo revelada, em uma comparação entre o funcionário, o esposo e pai de família exemplar e a vida entre vagabundos e marginais onde ele era o rei.

O romance pode ser considerado de ruptura pela busca constante da liberdade por parte de sua personagem Joaquim. O autor/observador faz sua narrativa na terceira pessoa, de maneira direta, firme, e, ao mesmo tempo, com suavidade sem deixar, contudo, que sua opinião interfira nos acontecimentos. Utiliza linguagem coloquial, sem exageros, incluindo gírias e expressões da linguagem regional e cultural baiana.

A história de Quincas Berro Dágua acontece na década de 1950, quando a política e a cultura enfrentavam grande efervescência. Trata-se de um período de desenvolvimento e otimismo pós-Vargas. Todo esse contexto histórico e social pode de alguma forma, ter influenciado o autor a criar sua narrativa e brindar o leitor com um enredo de fantasia que esbarra na narrativa cômica.

Apresentou-se, na primeira seção, um breve demonstrativo sobre a pesquisa desenvolvida, os autores estudados e o romance para análise da teoria.

Na segunda seção, foi realizado um estudo teórico que embasará a pesquisa por meio dos autores Bakhtin (2002), Roberto DaMatta (1997) e do crítico literário Affonso Romano de Sant'Anna (1983). Segundo Bakhtin (2002), um texto absorve outro texto, a estrutura literária elabora-se em função de outra, como uma cena carnavalesca se reporta ao texto escrito, um fato social transforma-se em literário.

Na terceira seção, buscou-se focalizar aspectos característicos do romancista por meio de uma pesquisa bibliográfica elencando alguns autores e/ou críticos literários, tais como: Carlos Nelson Coutinho (2000), Eduardo Portella (2000), Silvio Castro (2000), entre outros.

Na quarta seção, realizou-se uma análise literária da novela e as características da carnavalização encontradas no romance **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**, em que o autor faz uma crítica aos comportamentos burgueses, e a ação gira em torno da boemia desqualificada no cais do porto. O autor faz uma profissão de fé espírita e lança profundas indagações sobre o sentido da vida.

Esta dissertação está inserida no Programa de Mestrado em Letras, Área de Concentração: Literatura Brasileira, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF) e pertence à linha de pesquisa Literatura Brasileira: Tradição e Ruptura e tem como objetivo analisar a obra **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**, do escritor baiano Jorge Amado.

2 A TEORIA DA CARNAVALIZAÇÃO NA LITERATURA

Apresenta-se um estudo referente à literatura consultada e serão utilizados como fontes teóricas as seguintes obras: **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais (1987) e de Mikhail Bakhtin (1987), com explicações mais didáticas de Beth Brait como organizadora das obras **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido** (1997), **Bakhtin: conceitos-chave** (2010), **Bakhtin: outros conceitos-chave** (2010); **Carnavais, malandros e heróis** (1997), de Roberto da Matta, **Paródia, paráfrase e cia.** de Afonso Romano de Sant'Anna (1983) e o texto crítico "De como e porque Jorge Amado em 'A morte e a morte de Quincas Berro Dágua' é um autor carnavalizador, mesmo sem nunca ter-se preocupado com isto", de Afonso Romano de Sant'Anna (1983).

A seguir, serão pontuados conceitos básicos e características da carnavalização desenvolvidos pelos autores supracitados.

2.1 BAKHTIN E A CARNAVALIZAÇÃO

Bakhtin (1987) apresenta sua teoria sobre a cultura popular e tece argumentos sobre como a literatura apropriou-se da mesma, que é fundamentada nos conceitos do Carnaval e da Carnavalização. Em sua obra intitulada **Problemas da poética de Dostoiévski**, apresenta esclarecimentos sobre a influência do carnaval na literatura:

O carnaval propriamente dito não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. 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 uma cosmovisão carnavalesca uma, 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 de carnavalização da literatura. É sob a ótica dessa transposição que vamos discriminar e examinar momentos isolados e particularidades do carnaval (BAKHTIN, 2002, p. 122).

A carnavalização no campo do sério-cômico apresenta as seguintes características, analisadas por Bakhtin (2002, p. 108) na obra **Problemas na poética de Dostoievski**. Primeiramente, cita-se o tratamento que é dado à realidade: “O objeto da representação séria (e simultaneamente cômica) é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona do contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos e não no passado absoluto dos mitos e lendas”.

Outra peculiaridade do gênero sério-cômico refere-se à análise crítica que se faz na obra: “[...] os gêneros do sério-cômico não se baseiam na lenda nem se consagram por meio dela. [...] na maioria dos casos seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador” (Ibid)

A terceira particularidade do gênero sério-cômico é a seguinte:

[...] refere-se à pluralidade de estilos e tons em uma mesma obra. Há uma combinação do sublime com o vulgar, do elevado com o baixo, em uma variedade de gêneros intercalados. Há uma renúncia à unidade estilística ou unicidade estilística (BAKHTIN, 2002, p. 108).

O autor acrescenta ainda que:

O próprio riso carnavalesco é profundamente ambivalente. Geneticamente, ele está relacionado às formas antigas do riso ritual. Este estava voltado para o supremo: achincalhava-se, ridiculariza-se o sol (deus supremo), outros deuses, o poder supremo da terra para forçá-los a renovar-se. Todas as formas do riso ritual estavam relacionadas com a morte e o renascimento, com o ato de produzir, com símbolos da força produtiva. O riso ritual reagia às crises na vida do sol (solstícios) às crises na vida da dicindade, na vida do universo e do homem (riso fúnebre). Nele se fundiam a ridicularização e o júbilo (BAKHTIN, 2002, p. 126).

Mas é preciso esclarecer que o carnaval a que nos referimos neste estudo acerca da Teoria da carnavalização não é o que conhecemos das festas de Momo que antecedem o período da Quaresma¹. O carnaval apresentado nesta pesquisa refere todas as comemorações sagradas, realizadas no período da Idade Média e Renascimento, em várias épocas do ano, inclusive na comemoração de *Corpus Christi*. O carnaval tem origem no culto aos mortos e algumas dessas

¹ Para os católicos, ortodoxos, anglicanos e luteranos, é o período que antecede a Páscoa. São quarenta dias de preparação com jejuns e abstinência de carne, prática da caridade, orações até que chegue o dia da Ressurreição.

comemorações estão relacionadas às antigas comunidades, que comemoravam com festas a ocasião do plantio e da colheita.

Algumas festas eram realizadas em honra ao deus Saturno, sendo, por esse motivo, chamadas de saturnálias e realizadas no mês de dezembro. Nessas comemorações, vivia-se um mundo às avessas, contrário à ordem social vigente. Os escravos fingiam “destronar” os senhores e usufruíam de prazeres aos quais não tinham acesso e que lhes eram negados por sua condição.

O carnaval resumia-se em uma série de manifestações da cultura popular apresentando figuras grotescas e inversas, gigantes e anões, a troca de posição social entre o senhor e seus serviçais, uma lógica da inversão na qual os grandes são destronados e os inferiores são coroados. Dessa maneira, o carnaval é considerado como elemento unificador das diversidades das manifestações carnavalescas e tem o riso como oponente ao tom sério e solene da cultura oficial e eclesiástica, não se traduzindo em negativo ou destrutivo pelo fato de projetar a liberdade ao povo.

Essa manifestação alinha-se a uma linguagem alegórica e simbólica, destacando o oficial e o não oficial rompendo com tudo o que é institucionalizado. O carnaval resume-se em manifestações da cultura popular, tendo o riso como elemento aglutinante e transformador das amarras sociais em liberdades fecundas.

Com referência à história da cultura, no que diz respeito ao carnaval enquanto festividade, rito, raízes e desenvolvimento na sociedade primitiva, evolução, destaca-se que o Carnaval, como anteriormente mencionado, não representa um fenômeno literário, mas, traduz-se em um tipo de espetáculo no qual sobressai o sincretismo, por meio de seus variados rituais, que se apresentam de formas diferentes conforme a época (BAKHTIN, 2002, p. 122).

Pleno de simbolismos representados por gestos e atitudes que substituem a linguagem verbal nos seus conceitos mais abstratos, esses simbolismos são transpostos para a linguagem da literatura, “é essa transposição do carnaval para a linguagem literária que chamamos de carnavalização” (Ibid).

A carnavalização está ligada ao conceito de paródia como forma de cultura popular em que os escândalos, as atitudes excêntricas, a subversão contra toda e qualquer convenção propõem uma nova ordem, a desordem. Pelo pensamento de carnavalização, é possível coexistirem os opostos, a ordem e a desordem, o alto e o baixo, o inteligente e o bobo, o profano e o sacro, a tragédia e a comédia.

Durante as comemorações, revoga-se todo e qualquer sistema de ordem e de hierarquia, e em seu lugar aplicavam-se as leis da alegria, da liberdade de condutas, a isenção de opressões sociais e morais (BAKHTIN, 2002, p. 123).

De acordo ainda com o autor, a sátira menipeia e o diálogo socrático, em suas formas literárias, e, pertencentes ao gênero sério-cômico, “são portadoras da visão carnavalesca do mundo” (BAKHTIN, 1981, p. 94).

Conforme Bakhtin (1999, p. 6):

O núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.

O filósofo acrescenta:

O vocabulário da praça pública é um Jano de duplo rosto. Os louvores, como já vimos, são irônicos e ambivalentes, no limite da injúria: os elogios são cheios de injúrias, e não é possível traçar uma delimitação precisa entre eles, dizer onde começam umas e terminam os outros (BAKHTIN, 1987, p. 142).

As manifestações carnavalescas são variadas, mas, de acordo com Bakhtin (2008), são três os pontos mais importantes em sua identificação. Ritos e espetáculos, obras cômicas verbais, incluindo a paródia, e por fim, as variadas formas de expressões e vocabulários familiares. Dos ritos e espetáculos, faziam parte os festejos carnavalescos apresentados em praças públicas onde eram encenadas as obras cômicas, das quais fazia parte a multidão, que se aproximava em cortejos ou procissões, para assistir a celebração da festa dos tolos, dos asnos, e também as representações religiosas.

Desfilavam pessoas portadoras de características diferentes como anões, gigantes e animais variados; todavia, o destaque era para os loucos, os bufões e os “bobos”. Os elementos que não podiam faltar eram o riso e a eleição do rei cômico representando o verdadeiro espírito do Carnaval.

A característica principal não era sua natureza oficial, mas a prática da duplicidade em que o povo participava na utopia das liberdades e eliminação de toda e qualquer hierarquia sem fronteiras entre o mundo e a arte.

Durante o período da Idade Média (entre os séculos V e XV) e a proliferação de textos cômicos destinados aos ritos carnavalescos, estes eram publicados ou distribuídos pelos mosteiros e conventos. Eram chamados de paródia sacra com enfoque nos cultos litúrgicos, orações, salmos. Outros textos, tais como decretos, epitáfios, testamentos, eram parodiados e utilizados no sentido de rebaixar tudo o que era elevado e sério. Também sofriam influências das tradições orais e eram apresentados sob a forma de cânticos e influenciaram autores como Boccaccio (1349-1351), Chaucer (1386/7-1400), Sebastian Brant (1494) e Erasmo (1508).

Por fim, as linguagens familiares apresentavam-se de maneira grosseira, pois o Carnaval facilitou a proliferação de uma linguagem e uma forma de comunicação com base no gestual e na abolição das etiquetas e formalidades. Dessa maneira, o uso de blasfêmias e grosserias, insultos e imprecações, além das expressões profanas, definiram-se como linguagem carnavalesca ao mesmo tempo humilhante e libertadora.

Atualmente, algumas expressões ainda conservam o teor insultuoso e ao mesmo tempo elogioso. A agressão física também se travestia de comicidade como exemplo dessa prática, na literatura, as agressões sofridas por D. Quixote passam a representar o espírito carnavalesco, representando a redução do alto ao baixo, simbolizando a morte que dá vida.

Com base nas definições apresentadas, pode-se afirmar que o carnaval é o ato ou efeito de adquirir aspecto/caráter carnavalesco, concepção/realização carnavalesca de obra, manifestação/fenômeno cultural e/ou social. Encontramos também a definição de subversão ou marginalização dos padrões ou regras (sociais, morais, ideológicas) em favor de conteúdos mais ligados aos instintos e aos sentidos, ao riso, à sensualidade; condição do que apresenta essa ruptura e mistura de tais elementos.

Portanto, agregá-lo ao gênero literário, por meio dos conceitos das teorias de Bakhtin, resume-se, como informa Gonçalves (1982, p. 21), em que:

O carnaval se constitui como um dos rituais onde o congregamento popular expressa suas raízes, seus mitos, numa forma social de alegria e conagração. O carnaval sendo, pois, uma manifestação lúdica coletiva, descarta o realismo e a seriedade como normas sociais. Tanto quanto o universo lúdico, o espaço da literatura carnavalesca se situa num plano onde o riso, o êxtase, o espaço onírico, o grotesco, o picaresco, a ótica visionária convivem lado a lado.

O congregamento popular pode ser entendido como uma segunda opção de vida para o povo. É época em que a vida se transforma em festividades, o riso e a galhofa tomam conta das atitudes de homens e mulheres. Todos estão direcionados para uma única direção, a alegria e a inversão de papéis. A realidade fica esquecida.

Vários autores utilizam os modelos da carnavalização em suas obras, entre esses destacam-se Shakespeare e Cervantes, porém, na literatura ocidental, Rabelais, de acordo com Bakhtin (1987), é o autor que mais se apropria, com formas e imagens, dos modelos de carnavalização.

2.2 OLHARES DOS PRINCIPAIS CONCEITOS DA CARNAVALIZAÇÃO

Nesta subseção, buscaremos apresentar os principais conceitos a respeito da carnavalização. Em primeiro lugar, destacaremos o artigo “Carnavalização”, de Norma Discini, presente na obra de Beth Brait (2010), intitulada **Bakhtin**: outros conceitos-chave.

A autora inicia seu artigo identificando os principais conceitos sobre Carnavalização, segundo Bakhtin, o qual apresenta a obra de François Rabelais para consumir a carnavalização, identificando seus elementos carnavalescos. Sobre o termo Cosmovisão carnavalesca, registra ser “uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados” (DISCINI, 2010, p. 55).

A obra de Rabelais (2003), intitulada **Gargântua e Pantagruel**, composta por cinco livros, conta a história de Gargântua e Pantagruel, pai e filho, ambos gigantes. A história de Gargântua é contada ao longo do primeiro livro e a de Pantagruel, ao longo dos demais livros. Panúrgio, amigo de Pantagruel, possui um amigo, Epistemon, morto em combate, e toma as providências que acha necessárias para que o guerreiro renasça.

Entre tais providências, ressalta-se a primeira: “pegou a cabeça de Epistemon e a apertou contra a sua braguilha, a fim de que não tomasse vento” (RABELAIS, 2003, p. 363-369). Rapidamente, este começou a respirar e a relatar as experiências que teve no inferno. “De súbito Epistemon começou a respirar, depois abriu os olhos, depois bocejou, depois espirrou, depois deu um peido com todo gosto”. Ao observar os feitos de Epistemon, Panúrgio deu seu diagnóstico: “A estas horas ele já está seguramente curado” (RABELAIS, 2003, p. 363-369).

O ressurrecto² narra da seguinte forma sua experiência:

E então começou a falar, dizendo que tinha visto os diabos conversando familiarmente com Lúcifer e se divertindo muito no inferno e nos Campos Elísios. E afirmava na frente de todos que os diabos eram bons sujeitos. A respeito dos danados, disse que estava aborrecido por ter Panúrgio tão cedo lhe feito voltar à vida, “pois, disse ele, eu me divertia muito em vê-los – Como? Disse Epistemon. – Não são tratados tão mal como pensais, disse Epistemon; mas o seu estado é mudado de modo bem estranho”. Pois vi Alexandre o Grande que remendava velhos calções e assim ganhava a vida (DISCINI, 2010, p. 56).

Discini (2010, p. 56) ainda comenta que, no inferno, o cotidiano das pessoas é o inverso do que faziam na Terra. Xerxes lá vende mostarda, Rômulo é lenhador, Dário, limpador de latrinas, e continua:

Todos os cavaleiros da mesa redonda são pobres remadores, que fazem a travessia dos rios Cócito, Flegeton [e outros] [...], quando os senhores diabos querem passear na água [...]. Mas para cada passagem só ganham um piparote no nariz e à noite um pedaço de pão duro [...]. Dessa maneira os que foram grandes senhores neste mundo terão uma vida pobre e trabalhosa lá embaixo. Ao contrário os filósofos e os que foram indigentes neste mundo lá serão grandes senhores por sua vez. Vi Diógenes que andava magnificamente, com uma grande túnica de púrpura e com um cetro na destra, e ralhava com Alexandre o Grande quando este não remendava direito os calções, e lhe pagava com bastonadas. [...] Vi Pathelin, tesoureiro de Radamento, querendo comprar os pastéis que o Papa Júlio vendia, perguntar-lhe quanto custava uma dúzia. “Três *blancs*, disse o Papa. “Mas Pathelin lhe disse: “-Três bordoadas é o que mereces; saia daqui vilão, sai daqui, vai procurar outros”. O pobre papa foi-se embora chorando; quando se viu diante de seu patrão pasteleiro, disse-lhe que tinham lhe tirado os pastéis. Então o seu senhor lhe deu uma chicotada tão forte que a sua pele não serviria para fazer cornamusas.

A autora enfatiza que, de acordo com as imagens narrativas de Rabelais e com as orientações de Bakhtin, fica sacramentada a lógica das permutas, das revelias e das degradações. Essas degradações são representadas por acontecimentos como o destronamento do Papa, do imperador, e pela flatulência explícita de Epistemon ao renascer. Bakhtin afirma também que a parte inferior do corpo, o “baixo produtivo”, rege a cultura popular cômica juntamente com as degradações, dando a entender que essas rebaixam o corpo, aproximando-o da terra. O soldado ressurgiu vivo após ser aquecido na braguilha de Panúrgio.

A terra é considerada o túmulo e o ventre, nascimento e ressurreição, uma vez que possibilita o movimento da regeneração dos baixos. Ao determinar o corpo

² Adj. Aquele que ressurgiu, que renasceu.

com sua função regeneradora por meio das partes baixas, Bakhtin (1987) estabelece o grotesco e a cosmovisão carnavalesca.

O termo “grotesco” tem sua origem na Roma do século XV e, conforme o autor, sugere metamorfose, “em movimento interno da própria existência”. A origem semântica da palavra vem do termo *grottesco*, que advém de *grotta* ou, para nós, gruta. Essas, utilizadas para abrigar termas, em cujas paredes eram pintadas figuras entrelaçadas representando animais e seres humanos. A palavra “grotesco”, desde então, sugere a “transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência” (DISCINI, 2010, p. 58). O referido inacabamento no texto remete o leitor à morte da mãe de Pantagruel, morta quando lhe dá à luz, e sugere a ideia de “inacabamento da existência representando a morte integrada à concepção cômica do mundo” (Ibid).

Ainda sobre o grotesco, este é relatado no contexto de François Rabelais, como um estilo, do mesmo modo que são considerados estilo a linguagem familiar, os gêneros e as formas de linguagem, influenciando de maneira categórica o estilo do autor. As manifestações em praça pública, considerando sua originalidade e estreita ligação entre a palavra da vida e a palavra da arte, conforme a seguir:

De uma ponta a outra, o Prólogo do Pantagruel é feito nos tons vulgares, no estilo da praça pública. Ouvimos o “grito” do vendedor de feira, do charlatão, do mercador de drogas miraculosas, do vendedor de livros de quatro centavos, ouvimos enfim as imprecações grosseiras que se sucedem aos reclames irônicos e aos louvores de duplo sentido. Assim, o tom e o estilo do Prólogo retomam os gêneros do reclame e da linguagem familiar empregada na praça pública. Nesse Prólogo, a palavra é o “pregão”, isto é, o palavrão pronunciado no meio da multidão, saído da multidão e a ela dirigido. O que tem a palavra é solidário do público, não se opõe a ele [...] As injúrias familiares, afetuosas ou sem rebuços, organizam a dinâmica verbal de todo o Prólogo e determinam seu estilo (BRAIT, 2010, p. 82).

Como se pode notar, a autora estabelece que as formas do discurso tem historicidade e não permanecem iguais, são mutáveis ao longo do tempo e de acordo com as diferentes culturas, “assumem também a condição de estilo, confirmando a ideia de que o estilo, longe de se esgotar na autenticidade de um indivíduo, inscreve-se na língua e nos seus usos historicamente situados” (BRAIT, 2010, p. 83).

Segundo a autora:

‘O estilo é o homem’ [...] dizem; mas poderíamos dizer: o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa’.

Brait (2010), no texto, faz referência à questão da definição de estilo, como pertencente a mais de uma pessoa ou a seu grupo social. Refere-se, enquanto texto, à poética clássica de alto e baixo no sentido de dar destaque à natureza social e avaliativa da arte e das relações e inter-relações dos indivíduos participantes e que determinam o estilo poético em suas linhas básicas e gerais, como um fenômeno social.

Em termos de avaliação, considera-se que o estilo de uma obra revela, também, o estilo avaliativo de seu autor. Em contrapartida, essa avaliação é repassada ao espectador, ao ouvinte ou ao leitor que influenciam, determinantemente, o estilo do enunciado. Para esclarecer a concepção de estilo e determinar as relações entre o autor, o ouvinte e o herói, podemos, na esteira de Brait (2010, p. 84), citar: “exemplificando com alguns gêneros, como é o caso da sátira, que pode envolver o ouvinte como alguém planejadamente próximo do herói ridicularizado e não do autor que ridiculariza”.

Alguns exemplos de como se podem concretizar estilos carnavalescos estão presentes nas publicações de jornais e revistas, que têm já estabelecidas as reportagens que serão veiculadas, como as “chamadas” de atenção para as notícias que se pretende efetuar, como será feita a diagramação, e também, a relação que o veículo tem com seus leitores para despertar o seu interesse.

Portanto, no âmbito jornalístico, nas publicações diárias ou semanais, por vezes, o enunciado da notícia apresenta maior destaque do que a notícia propriamente dita. A respeito de estilo, Bakhtin (1992) também apresenta estudos que podem contribuir para esta pesquisa. Segundo o filósofo, o estilo, pensado pelo viés artístico, define-se como “conjunto operante de procedimento de acabamento”. Destacando-se a escrita pela relação do autor com a língua e a maneira como essa é utilizada por ele, o autor.

Ainda por definição de Bakhtin (1992, p. 208-209), sobre estilo, o autor acrescenta que:

Chamamos estilo a unidade constituída pelos procedimentos empregados para dar forma e acabamento ao herói e ao seu mundo e pelos recursos, determinados por esses procedimentos, empregados para elaborar e adaptar (para superar de modo imanente) um material.

A partir de então, são apresentados questionamentos acerca da relação entre estilo e autor em sua individualidade, estilo e conteúdo, bem como o significado da tradição no contexto de valores do autor contemplador. A definição sobre esses questionamentos é apresentada por Bakhtin (1992, p. 217-218) como “um grande estilo que representa acima de tudo uma visão do mundo e somente depois é meio de elaborar um material”. Assim, por meio de variadas épocas e de diversos estilos inerentes a elas, dentro da literatura, o estilo confere “unidade à exterioridade do mundo [...]: a visão do mundo estrutura e unifica o horizonte do homem, o estilo estrutura e unifica seu ambiente” (Ibid).

Se o estilo está, de maneira indissolúvel, associado a unidades temáticas e composicionais, significa que o autor retoma “ao discurso na vida e o discurso na arte”. Portanto, o estilo solidifica a relação locutor e demais parceiros, no que se refere à verbalização, ouvinte, leitor, interlocutor e o imaginado (o real presumido).

Ao transitar pelos vários estilos, o autor, além de mudar a ressonância do mesmo, inserindo-o em um gênero diferente, leva o leitor a refletir de que maneira acontece a adaptação de uma obra literária, e aqui tomamos como exemplo a adaptação para o cinema. De certa maneira, essa adaptação implica mudança de gênero e, portanto, do estilo, apesar de o cineasta permanecer, na medida do possível, fiel ao original.

Bakhtin (1992), a partir de suas análises sobre discurso e linguagem de modo amplo, determina que o estilo age como elemento de unidade de gênero do enunciado ou objeto de estudo especializado. Está relacionado com o gênero, com as coerções linguísticas, enunciativas e discursivas fazendo com que o enunciado se resuma em “dirigir-se a alguém, de estar voltado ao destinatário”.

O estilo está relacionado com a maneira pela qual o locutor “percebe e compreende” seu destinatário:

Este destinatário pode ser o parceiro e interlocutor direto do diálogo na vida cotidiana, pode ser o conjunto diferenciado de especialistas em alguma área especializada da comunicação cultural, pode ser o auditório diferenciado dos contemporâneos, dos partidários, dos adversários e inimigos, dos subalternos, dos chefes, dos inferiores, dos superiores, dos próximos, dos estranhos, etc.; pode até ser, de modo absolutamente indeterminado, o outro não concretizado (é o caso de todas as espécies de enunciados monológicos de tipo emocional). Essas formas e concepções do destinatário se determinam pela área da atividade humana e da vida cotidiana a que se reporta um dado enunciado. A quem se dirige o enunciado? Como o locutor (ou escritor) percebe e imagina seu destinatário? Qual é a força da influência deste sobre o enunciado? É disso que depende a composição, e, sobretudo o estilo, do enunciado. Cada um dos gêneros do discurso, em cada uma das áreas da comunicação verbal tem sua concepção padrão do destinatário que o determina como gênero (BAKHTIN, 1987 apud BRAIT, 2010, p. 95).

O filósofo, na citação apresentada, revela que, por uma abordagem discursiva, a concepção dialógica de estilo é a que menos interessa aos consumidores de teorias sobre gêneros. Finaliza então e com uma perspectiva estilística, afirmando que:

Uma análise estilística que queira englobar todos os aspectos do estilo deve obrigatoriamente analisar o todo do enunciado e, obrigatoriamente, analisá-lo dentro da cadeia da comunicação verbal de que o enunciado é apenas um elo inalienável (BAKHTIN, 1987 apud BRAIT, 2010, p. 95).

Ainda a respeito de estilo, o estudioso russo, na citação supracitada, esclarece que esse não deve ser separado da maneira com que se observa o discurso, o enunciado ou o gênero, que são participantes da autenticidade, da história e da cultura.

O discurso relacionado ao estilo grotesco relaciona-se à linguagem da loucura do carnaval e das festas em praças públicas, que podem ser legitimadas como espaços internos. E, para que seja legitimada a concretização do corpo grotesco no estilo literário, toma-se como exemplo a personagem da velha que, para salvar seu marido, mostra ao diabo “sua como-é-que-se-chama”? Personagem da história de Gargântua e Pantagrue, no episódio “De como o diabo foi enganado por uma velha papafigas”, Livro Quarto, “Dos fatos e ditos heroicos do nobre Pantagrue”, a velha é o retrato da cosmovisão carnavalesca.

Mais uma vez, nota-se a carnavalização da literatura, a influência de folclores e dos carnavais, antigos ou medievais, a rua, onde acontece o enredo, as personagens, que promovem ou são alvos de chacotas. É para esses detalhes que alerta Bakhtin (1992, p. 92) sobre as questões poéticas de gêneros.

Os conceitos bakhtinianos não são isolados, têm fundamento na paródia, na sátira e em outros desenvolvidos pelo autor; a atribuição das características da carnavalização ao texto literário, contudo, passa, obrigatoriamente pelo grotesco. Para esclarecer o fato, basta lembrarmos a ressurreição de Epistemon e de seu relato aproximador dos humanos com os entes do inferno, das festividades alegres ocorridas durante sua estada nas profundezas, episódios presentes na obra **Gargântua e Pantagruel**, de Rabelais (2003). Nessa obra, ainda se referindo à alegria e ao caráter festivo, podemos citar uma personagem – a velha –, que descreve o marido como carrasco, tirano, “arranhador de diabos”. Destaca, ainda, o dedo mindinho, arranhador das partes baixas. Epistemon provoca risos ao se referir ao papa que, no inferno, chora e apanha ao vender pastel. É a imagem do inferno no seu dia a dia que contribui para o “destronamento dos poderosos”.

Segundo Bakhtin, citado por Discini (2010, p. 64), o realismo grotesco define-se como:

Herança (um pouco modificada, para dizer a verdade) da cultura popular de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente dos séculos posteriores (a partir do Classicismo).

De acordo com o filósofo, a degeneração do grotesco acontece simultaneamente ao enfraquecimento da cosmovisão carnavalesca, sendo esta identificada nas literaturas românticas e realistas. Apesar de Bakhtin ratificar as imagens grotescas medievais e renascentistas como realistas, este alerta ainda para a necessidade de compreendê-las dentro de seu próprio sistema.

Conforme Bakhtin (1992), ocorre a existência de duas realidades na percepção de mundo, o convencional e o carnavalesco, o oposto, em que Quincas representa as duas vertentes, pois deixou o mundo convencional e embrenhou-se pelo grotesco e pela carnavalização. Ao deixar de ser um cidadão respeitado, abandonando esposa e filhos para incorporar um boêmio bêbado e assumir a vadiagem e o álcool, morre pela primeira vez. Morre pela segunda vez e, de fato, ao

ser encontrado por uma amiga, morto, vestindo farrapos, em seu casebre. Pela terceira vez, ao mergulhar nas águas da baía ao cair da escuna, porém, dessa vez, em vez de morrer, transforma-se em mito.

Finalizando, Discini (2010, p. 72) apresenta o tópico “Carnavalização e polifonia” registrada por Bakhtin como a multiplicidade de vozes, ou seja, a “interação de consciências equipolentes e interiormente inacabadas” e a “vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento”.

O pensador russo ainda apresenta sua visão a respeito da cosmovisão carnavalesca no romance polifônico, que reconhece na obra ficcional **O idiota**, de Dostoiévski. Define a polifonia como:

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas, tampouco, serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis (BAKHTIN, 2008, p. 5).

De acordo com o filósofo, Dostoiévski é autor de uma estética diferente; suas personagens são independentes e autônomas, não representando por suas ideias o pensamento do escritor. Bakhtin (2008, p. 4-5) define essa estética como:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autência polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais, são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante.

Assim, por meio da polifonia existente na obra de Dostoiévski, presenciamos os opostos, morte e nascimento, juventude e velhice, alto e baixo, trágico e cômico, sendo por esses opostos que verificamos a presença da carnavalização em Dostoiévski. É também chamada por Bakhtin de carnavalização da literatura pelo fato de transpor para a mesma a linguagem simbólica dos festejos de carnaval e de festas populares que, apesar de apresentarem variados tipos de natureza cultural, folclórica e histórica, são características pela utilização da inversão de valores, da

ordem habitual e das regras sociais, onde o mundo “é virado às avessas” (BAKHTIN, 1987, p. 155).

A polifonia está relacionada ao folclore carnavalesco, opondo-se aos gêneros sérios, representando a força transformadora da cosmovisão carnavalesca. É pelo entendimento do gênero cômico-sério que se reconhece a relação entre polifonia e carnavalização. Exemplo disso é a obra de Luciano de Samósata, segundo século d.C., em que narra um passeio dos heróis à entrada do mundo dos mortos com o intuito de presenciar suas reações.

O herói Antístenes, ao descer para as barcas, diz: “sem fazer conta das choradeiras, corri na frente até a barca e ocupei, antes de todos um lugar, para fazer a travessia confortavelmente” (SAMÓSATA apud DISCINI, 2010, p. 77). Nessa atitude do herói, nota-se a fusão do sério e do cômico quando Diógenes, o protagonista, dirige-se a um homem idoso:

Diógenes

Por que você está chorando, se morreu com tanta idade? Porque essa indignação, nobre amigo, se está chegando aqui já velho? Acaso você era algum rei?

Velho

De modo algum!

Diógenes

Um sátrapa, então?

Velho

Nem isso.

Diógenes

Então vai ser que você era rico e o que te aflige é estar morto, tendo abandonado muita luxúria?

Velho

Nem isso. Ao contrário, eu cheguei aos noventa anos levando uma vida sem recursos, vivendo da vara e do anzol, pobre demais, sem filhos, e, ainda por cima era manco e enxergava mal.

Diógenes

E você queria viver mais ainda, em tais condições?

Velho

Sim! A luz era doce e a condição de morto é uma coisa horrível. Que se deve evitar.

Diógenes

Você não bate bem, velho, e se comporta como um adolescente rebelde diante do inevitável, apesar de ter a mesma idade que o barqueiro. O que se haveria de dizer, então a respeito dos moços, quando homens de tanta idade, que deviam perseguir a morte como um remédio para os males da velhice, são amantes da vida!

Esse diálogo é caracterizado pelo limiar, ou seja, a transposição do carnaval para a literatura, como modo de presença da carnavalização. O limiar verifica-se no espaço de entrada para o mundo dos mortos e, no tempo da morte “vivido” nesse

mundo. Ao mesmo tempo, está na duplicidade dos elementos, homem/mulher, insanidade/razão, pranto/galhofa. Encontra-se, também, nos sofrimentos, em vida, do velho que, ainda assim, considerava a luz da vida doce e nas situações atípicas como a visita ao mundo dos mortos. As cenas apresentam-se de maneira simples e como se fossem corriqueiras, sem a verossimilhança externa. Verifica-se, ainda, “a combinação orgânica do diálogo filosófico, do elevado simbolismo, do fantástico, da aventura e do naturalismo de submundo” (DISCINI, 2010, p. 79).

A seguir, será apresentada a obra **O idiota**, de Dostoiévski, objetivando identificar os elementos da carnavalização em suas personagens: Michkin apaixonou-se por Nastácia ao ver sua fotografia na sala da casa em que se hospeda. Seu retrato encontra-se pendurado devido à paixão de Gânia pela moça, que é hostilizada por sua mãe e irmã. O príncipe está na sala de visitas carnavalizada e:

Ele [o príncipe] atravessou a sala em direção à ante-sala, a fim de chegar ao corredor, e daí ao seu quarto. Ao passar ao lado da porta de entrada que dava para a escada, ouviu e notou que do outro lado da porta alguém fazia todos os esforços tentando tocar a sineta; mas pelo visto havia nela alguma coisa danificada; ela apenas estremeceu levemente, mas não tinha som. O príncipe puxou o ferrolho, abriu a porta e – recuou maravilhado, chegando até a estremeecer por inteiro: à sua frente estava Nastácia Filíppovna. Ele a reconheceu imediatamente pelo retrato. Os olhos dela chamejaram numa explosão de irritação quando ela o viu; ela passou rapidamente para a ante-sala, empurrando-o do caminho com o ombro e disse colérica, arrancando o casaco de pele:

– Se tem preguiça de consertar a sineta devia ficar pelo menos na ante-sala quando estão batendo. Vejam, agora deixou o casaco cair, bobalhão. O casaco realmente estava no chão; sem esperar que o príncipe lhe tirasse das costas, ela mesma o lançou nos braços dele sem olhar, por trás, mas o príncipe não conseguiu segurá-lo.

– Tu precisas ser posto na rua. Vai, comunica [quem acaba de chegar]! O príncipe quis dizer alguma coisa, mas estava tão perdido que nada conseguiu pronunciar e foi para a sala de visitas levando o casaco que apanhara do chão.

– Vejam só, agora está indo com o casaco! Por que está levando o casaco? Quá-quá-quá! Ora, tu és louco? (DISCINI, 2010, p. 82-83).

A partir da citação apresentada, notam-se, claramente, os elementos da carnavalização, os quais são caracterizados pelos contrastes estabelecidos pelos personagens, o príncipe deslumbrado pela moça, que explode com irritação ao vê-lo tão perdido, a relação “familiar” entre dois desconhecidos, o comportamento inoportuno de ambos, a entronização e o destronamento, a coexistência dos contrários. A esse respeito, expressa-se Bakhtin (1981, p. 52) da seguinte maneira: “É característica a breve cena acentuadamente carnavalesca na antessala, no limiar,

quando aparece inesperadamente Nastácia Filíppovna e confunde o príncipe com um criado e o destrata grosseiramente”.

Após esse episódio, na sala de visitas estão todos os familiares, o pai de Gânia, um general bêbado e mentiroso, a turma de Rogójin, os anfitriões e Ferdischenko, um bufão que gosta de provocações. Bakhtin (1997) assevera que essa cena caracteriza-se como carnavalesca, como uma praça pública em que se encontram o paraíso de Míchkin e o inferno carnavalesco de Nastácia Filíppovna. O general e o convidado Ferdischenko representam as figuras carnavalescas externas em razão de suas atitudes escandalosas e inconseqüentes; já Michkin e Nastácia caracterizam-se como figuras carnavalescas internas.

A primeira parte do romance de Dostoiévski mostra apenas um dia na vida dos personagens, o que caracteriza o tempo carnavalesco, este, fora do tempo histórico. Bakhtin (1981, p. 153) esclarece que a polifonia, entendida como “ocorrência de consciências equipolentes e interiormente inacabadas”, necessita de uma ideia própria de tempo e espaço. Discini (2010, p. 84) destaca ainda que “a carnavalização do espaço liga-se ao clima carnavalesco do herói e ambos, espaço e herói, vinculam-se ao tempo das metamorfoses radicais e revelações decisivas: o tempo carnavalizado”.

Essas considerações literárias são capazes de adequar a linguagem do carnaval à linguagem da ficção, colocando-a sob as luzes da visão carnavalesca de mundo. Um mundo “não oficial” que registra o movimento de carnavalização como desestabilizador e beirando a subversão. Esse mundo, sob a ótica antagônica do grotesco, advindo da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, ou, sob o prisma da transparência e da realidade, é incompatível com a polifonia. Sob a luz de Bakhtin, fica patente e confirma a transformação da noção de carnavalização nas obras de Rabelais e Dostoiévski.

São consideradas como uma resposta às mudanças histórico-sociais e para o filósofo, “por um instante as pessoas se veem fora das condições habituais de vida, como na praça pública carnavalesca ou no inferno, e então se revela um outro sentido – mais autêntico – delas mesmas e das relações entre elas” (BAKHTIN, 1981, p. 125).

O inferno encontra-se no gênero cômico sério, originando a sátira menipeia de Luciano (Diálogo dos mortos); desconstrói a realidade ao rejeitar a verdade como acabamento e criando indagações sobre o *depois* da vida e o *antes* da morte. Quase

tudo fica fora de rotina, porém, conforme o diálogo dos heróis, o mundo dos mortos (inferno menipeico) e o mundo dos vivos (interior da sala de visitas) são estabelecidos frente a frente.

Por todas essas questões, nota-se que a prosa literária nos remete à chamada experimentação da verdade e de acordo com os estudos sobre a sátira menipeia, foi elencado como provocação filosófica. Sobre o assunto, Bakhtin (1981, p. 98) assim se expressa:

A particularidade mais importante do gênero da menipeia consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica.

Desse modo, podemos afirmar que, por meio da provocação e da experimentação filosófica que encontramos a verdade carnavalizada. Com os estudos de Bakhtin, a experimentação dessa verdade resulta no romance polifônico, na maneira de se projetar o herói, no tempo e espaço como elementos do limiar. A partir desses estudos de tempo e espaço carnavalizados no romance polifônico, conclui-se que a experimentação da verdade, advinda da sátira menipeia, resulta em uma espécie peculiar de contrato entre autor e leitor só compatível com o limiar da própria verdade.

Conforme Discini (2010, p. 87):

Verdade não dogmática e carnavalização interna são noções que se amparam mutuamente. Para o esclarecimento da categoria *carnavalização externa* *carnavalização interna* proposta por Bakhtin, contribuem, então, as noções de “verdade artística” e de verossimilhança interna. É à carnavalização interna que o russo vincula a cosmovisão carnavalesca profunda, tal como se verifica em *Nastácia e Míchkin*; é à carnavalização externa que Bakhtin mantém ligada a forma “um tanto simplificada da carnavalização”.[...] Como a caracterização do Ferdischenko e o general Ivolguim, aquele, que só faz diabruras; este, que vive semi embriagado: ambos e, cada qual a seu modo, tão idênticos a si mesmos, que se afastam de contradições internas, do inacabamento do próprio ser no mundo e do limiar.

Contudo, não importa o realismo grotesco em Rabelais ou a polifonia em Dostoiévski para que haja a carnavalização. Na realidade, a função carnavalizadora do herói fica longe de se manter estática e longe do acabamento, e tem no limiar o elemento constituinte da carnavalização. Esta, é passível de estudo em textos

independentemente de sua época; todavia, é necessário que a fruição e a percepção carnavalesca sejam obtidas a partir da sala de visitas.

2.3 DA MATTA E A DIALÉTICA ENTRE CASA E RUA

Roberto Da Matta (1997, p. 115) apresenta estudos a respeito da carnavalização no livro intitulado **Carnavais, malandros e heróis**, como a dialética entre a casa e a rua que, na obra, pode-se tomar como representação a morte (casa) e a vida (rua). Joaquim estava morto em casa e, ao sair pelas ruas com os amigos, torna-se o Quincas ressuscitado, como lemos no seguinte trecho: “Um trago para esvaziar a garrafa. Puseram Quincas de pé. Negro Pastinha comentou: – Tá tão bêbado que não se aguenta. Com a idade tá perdendo a força pra cachaça. Vambora paizinho” (AMADO, 2003, p. 82).

Segundo Da Matta (1997, p. 90):

O carnaval inventa seu espaço social que, embora possa estar determinado, tem suas próprias regras, seguindo sua própria lógica. Em condições normais, esse espaço – por ser vigorosamente contrário ao mundo cotidiano, e sendo dele uma imagem invertida – apenas reforça esse mundo, confirmando-o.

Dialética entre casa e rua, segundo o autor:

[...] a categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que *casa* remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares” (DA MATTA, 1997, p. 92).

[...] em casa as relações são regidas *naturalmente* pelas hierarquias do sexo e das idades, com os homens e mais velhos tendo a precedência; ao passo que na rua é preciso muitas vezes algum esforço para se localizar e descobrir essas hierarquias, fundadas que estão em outros eixos (DA MATTA, 1997, p. 93).

Explana o autor, ainda, sobre eventos corriqueiros, do dia a dia, da vida e os que estão paralelos às rotinas diárias, as festas e cerimônias, solenidades, em que a atenção se volta para o seu poder de reunir pessoas ou categorias sociais, escapando, dessa maneira, da rotina. São eventos previstos e não se comparam aos eventos esporádicos como os golpes de sorte, as tragédias, os dramas, as catástrofes.

Os eventos informais são previstos, mas os formais são inevitáveis e independem do poder público ou social. São os assim chamados, de “extraordinários não previstos”, atingem a sociedade de algum modo, afetando-a por igual. Diferentemente daquilo que chamamos “ritos” ou “rituais”, cujas denominações remetem a momentos solenes, como os funerais, atos cívicos e religiosos. Da Matta (1997, p. 47) classifica-os como formal e informal: os eventos formais compreendem situações como festas, solenidades, em que a hierarquização acontece e se manifesta. Os eventos informais caracterizam-se pela espontaneidade, despersonalização, bem como pela descentralização da hierarquia.

Os eventos formais têm uma figura centralizadora, ou seja, para quem se faz o evento, seja ele de qualquer tipo, já o evento informal como o carnaval, são momentos individualizados, que pertencem a todos e marcam a descentralização temporária da sociedade. Desse pensamento, origina-se, segundo o autor, o adjetivo “carnaval”, é o momento em que o desentendimento, o falatório, o bate-boca e o falar simultâneo representam a citada descentralização da sociedade.

O autor revela alguns princípios esclarecedores como o divisor entre o cotidiano e o extraordinário. Esse divisor, o elo entre os dois, caracteriza-se pelas modificações do comportamento, o que os coloca na classificação de especiais. No Brasil, o universo do extraordinário é marcado pelo segmento dos previstos e imprevisos pelo sistema social.

Da Matta (1997, p. 234) resume a distinção entre indivíduo e pessoa com as seguintes características, apresentadas no Quadro 1:

Indivíduo (Quincas)	Pessoa (Joaquim)
Livre, tem direito a um espaço próprio.	Preso à totalidade social, à qual se vincula de modo necessário.
Igual a todos os outros.	Complementar aos outros.
Tem escolhas, que são vistas como seus direitos fundamentais.	Não tem escolhas.
Tem emoções particulares. A consciência é individual.	A consciência é social (isto é, a totalidade tem precedência).
A amizade é básica no relacionamento = escolhas	A amizade é residual e juridicamente definida.
O romance e a novela íntima, individualista (obra do autor), são essenciais.	A mitologia, as formulações paradigmáticas do mundo são básicas como formas de expressão.
Faz as regras do mundo onde vive.	Recebe as regras do mundo onde vive.
Não há mediação entre ele e o todo.	A segmentação é a norma.

Quadro 1: Distinção entre indivíduo (Quincas) e pessoa (Joaquim).

Dialética entre indivíduo e pessoa, segundo Da Matta (1997, p. 240):

Em termos de dialética do indivíduo e da pessoa, temos um universo formado de um pequeno número de pessoas, hierarquizado, comandando a vida e o destino de uma multidão de indivíduos, esses que devem obedecer à lei.

As pessoas, sejam elas atores ou espectadores dos ritos carnavalescos, misturam-se e vivem o carnaval ao ocuparem praças e avenidas, que deixam seu lado impessoal para se tornar o ponto de encontro da população (DA MATTA, 1997, p. 56). Esse pensamento remete à ideia de que o carnaval transforma-se em uma válvula de escape da sociedade, que foge da oficialidade para adentrar na informalidade. As pessoas estão niveladas social e culturalmente durante os festejo

2.4 AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA E A CARNAVALIZAÇÃO TROPICAL

A partir da leitura do texto “De como e porque Jorge Amado em **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua** é um autor carnavalizador, mesmo sem nunca ter-se preocupado com isto”, de Affonso Romano de Sant’Anna (1983, p. 47), percebemos que Jorge Amado é “um autor carnavalizador, mesmo sem nunca se ter-se preocupado com isto”. O crítico literário registra:

O Brasil, que tem sido o espaço de uma prática carnavalesca e carnavalizadora, certamente tem uma contribuição a dar a essa teoria. Se só agora a teoria começa a ser ampliada e melhor configurada entre nós, na verdade, a carnavalização se instalou tropicalisticamente entre nós desde a Primeira Missa rezada pelos homens de Pedro Álvares Cabral. Se como prática, guardando seus matizes os mais variados, ela existe nos textos de Anchieta, Gregório de Mattos, Machado de Assis e outros, como organização teórica mais nítida ela começa em 1979 quando Roberto Da Matta publica *Carnavais, malandros e heróis*, trazendo da antropologia e da sociologia instrumentos apropriados para o estudo da sociedade e da cultura brasileiras (SANT’ANNA, 1983, p. 47).

Percebe-se que o efeito da carnavalização existe até mesmo onde não acontece o carnaval, o que o faz universal:

É na praça pública que se articula, com efeito, a própria linguagem do personagem e do narrador. [...] A rigor, neste romance, o mar vai ser um prolongamento da praça pública e das ruas, enquanto espaço da liberdade. (SANT’ANNA, 1983, p. 61-62).

O diálogo existente entre a personagem e o autor é apresentado por meio de uma linguagem carnalizada, e, por ser uma extensão da praça pública e das ruas, o mar, na obra em estudo, representa, de fato, a liberdade mítica.

Segundo o crítico literário, o riso e a morte são uma temática caríssima à carnalização:

Em nossa literatura temos preciosos exemplos disto. Entre eles escolho um aparentemente insólito, pois não se refere à ficção e sim à poesia. E se o cito é porque vejo aí uma ilustração não só para o riso de Quincas, mas também um exemplo das confluências entre a teoria e a prática da carnalização. Pois o riso de Quincas é sintomaticamente o mesmo de uma outra figura descrita por Manuel Bandeira. É o mesmo riso diante da morte, o riso “zombeteiro”, do “cínico vadio” que caracterizaria o Quincas de Jorge Amado e o Menipo de Manuel Bandeira. Com um dado elucidador: esse Menipo a que se refere Bandeira é uma figura capital na teorização sobre a carnalização. [...] E a descrição que Bandeira faz de Menipo atravessando o rio da morte e zombando de tudo é um texto que poderia ser aplicado ao Quincas (SANT’ANNA, 1983, p. 54).

Na obra **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**, a personagem é ambígua e apresenta o riso zombeteiro (no rosto do morto), o riso carnalizador, ou seja, o riso é cínico no decorrer da história e, no final da novela, o riso é canalha.

Sobre a carnalização tropical, Sant’Anna (1983, p. 57) posiciona-se, evocando a sátira menipeia, relacionando-a a essa obra de Jorge Amado (2003):

E, de repente, ler o que Bakhtin confere às sátiras menipeias é reler Jorge Amado. Aí a obrigação não é com a realidade externa, mas com uma verossimilhança interior do texto. Há uma ‘excepcional liberdade de invenção temática e filosófica’ e um acúmulo de ‘situações extraordinárias’. A descrição dos *bas-fond* com os bêbados e prostitutas, marinheiros e ladrões revela um narrador que ‘não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida’. Eis aí uma narrativa que dá livre curso às “fantasias, à loucura e aos sonhos” como espaços naturais do homem.

Também Roberto Ventura (1991, p. 88-89), no ensaio intitulado “Tropicalismo”, evidencia o debate sobre as características da Literatura Brasileira correspondendo às questões sociais, inserindo ainda os fatores naturais, como mencionado na citação a seguir:

Como se poderá determinar a estética de um povo sem ter determinado todos os fatos complexos que entraram na contextura da sua civilização? A *estesia* é um produto último; é uma *floração*. Para explicar a *flor* teremos de dessecar toda a *árvore*, depois recompor o *ambiente* e o *solo*, subir com o telescópio aos astros e descer com o geólogo e o microscópio às camadas inferiores da *terra*.

A natureza tropical do país exerce influência na Literatura Brasileira em âmbito nacional, evidencia o meio, permitindo adaptações e tornando possível a transposição da civilização à terra brasileira.

Na obra **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**, Jorge Amado (2003) caracteriza e confronta dois mundos vividos por Quincas: o primeiro, a época em que era funcionário público, para depois apresentar a malandragem e a vadiagem que integrou sua vida nos últimos anos: uma vida era a de burguês comportado e a outra, de vagabundo e desregrado, mas, a verdadeira ação da história acontece com sua morte.

A família, avisada de seu passamento, encomenda um caixão de primeira e começa o velório no barraco miserável em que vivia Quincas. Seus amigos, presentes, à revelia da família, que em determinada hora retira-se para retornar no dia seguinte, resolvem sequestrar o defunto e levá-lo para a bebedeira pelos bares da cidade.

Depois de fazerem a via-sacra por vários bares, decidem entrar em um veleiro para o último passeio, mas uma tempestade acontece, e Quincas cai no mar revolto de onde nunca mais é resgatado. Caracteriza-se aí a segunda morte de Quincas. A história não é apenas simples relato de um acontecimento, ela envolve questões mais profundas que dizem respeito aos aspectos sociológicos, psicológicos e antropológicos que humanizam a.

Pode-se observar, a partir do pensamento de Sant'Anna (1983, p. 58), que a carnavalização não é tema recente, nos idos gregos e em textos romanos, já se fazia presente. Jorge Amado, desde a publicação de seu primeiro romance, fez uso da carnavalização sem, contudo, ter conhecimento das teorias propostas por Bakhtin. Essa é a razão pela qual suas obras são facilmente identificadas nos estudos do filósofo. Longe de ser um produto pronto e acabado, a teoria de Bakhtin, até mesmo pelas características da carnavalização, abre diretriz e caminho para acolher a obra de Jorge Amado.

3 JORGE AMADO: OBRA

Jorge Leal Amado de Faria (1912-2001) é considerado um dos principais escritores do ciclo do romance regionalista da Bahia. Adotou um estilo próprio em seu modo de narrar, usando uma linguagem simples, lírica e popular. É reconhecido nacional e internacionalmente pela sua produção literária. Vencedor de prêmios literários e pertencente da lista dos “imortais” da Academia Brasileira de Letras.

Nesta seção, busca-se identificar suas características literárias, entre as quais estão inseridas a diferença entre as classes sociais, a mistura das raças, a malandragem, as influências políticas e a liberdade. O autor procura registrar em seus romances o que as pessoas vivem em seu dia-a-dia, suas dificuldades e seus sentimentos.

3.1 JORGE AMADO, O ESCRITOR

Jorge Amado escrevia seus romances contando os problemas sociais e a vida das classes desfavorecidas de Salvador, retratando costumes e festas populares. Seus romances documentam uma crítica social e seus personagens marginais, nascidos de becos, bordéis, bares e ruas, recebem uma vida própria, com a sensibilidade do físico sobre a consciência, analisando e criticando a sociedade burguesa. O escritor viveu no período do Modernismo, ou seja, momento em que houve uma ruptura com os costumes da época, com a consciência ideológica da oligarquia rural presente no poder.

João Luiz Machado Lafetá (2000, p. 58), na obra intitulada **Estética e ideologia**: o Modernismo de 30, afirma:

O Modernismo brasileiro foi tomar, das vanguardas europeias, sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento acadêmico, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo da consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional.

Jorge Amado usa sua liberdade de escrever um romance ratificando seu estilo peculiar para desenvolver sua história em uma viagem pessoal e intimista,

registrando uma literatura entre a crítica social e a sensibilidade de seus personagens.

Escritor polêmico, notado por alguns críticos como um grande intérprete do Brasil, valoriza a cultura popular, possui uma visão otimista da nação, marcada pela positividade e mestiçagem; contudo, é desleixado em sua linguagem, considerado um contador de histórias e questionado pela popularidade de suas obras.

Sua obra é dividida em duas fases: a de 1930, que tem início com o seu primeiro romance **O país do carnaval**, estendendo-se até 1954, com **Os subterrâneos da liberdade**, romances regionalistas e de denúncia social, esquerdista e proletário. A segunda fase inicia em 1958, com **Gabriela cravo e canela**, momento em que o autor produz uma ficção mais descompromissada, em que defende o amor e a liberdade, podendo-se perceber, em sua obra, uma polifonia de estereótipos baianos.

Em **O país do carnaval** (1930), o romancista se refere a um país sem consciência política e social. Na obra **Cacau** (1933), o autor deixa clara sua preocupação em denunciar as condições de vida e de trabalho nas lavouras de café. No romance **Suor** (2011d), a temática desenvolvida é a pobreza e a miséria, não há um núcleo central de personagens e sim o casarão com todos os seus moradores que é a personagem principal da obra, lembrando **O cortiço**, de Aluísio de Azevedo.

Em **Jubiabá** (2011b), seu quarto livro, narra a história de um dos primeiros negros da Literatura Brasileira. De um lado, as contradições entre o mundo do trabalho, o conflito racial, a ideologia, a luta e, de outro, a cultura popular, o universo das festas, o sincretismo religioso, a miscigenação e a sensualidade. Na obra **Mar Morto** (2011c), a história se passa no Cais da Bahia, contém depoimentos líricos, com predominância do elemento sentimental, sobre rixas e amores de marinheiros.

Capitães da areia (2011a) é uma obra realista. O autor narra as peripécias de um grupo de meninos de rua que sobrevive de furtos e trapanças. O escritor mostra as diferenças de classes, a má distribuição de rendas e os efeitos da marginalidade nas crianças e adolescentes discriminados pelo sistema social. O romance teve um início atribulado e como fênix, ressurgiu das cinzas. Evidencia as preocupações sociais; as autoridades e o clero são opressores, cruéis e responsáveis pelos males.

Existia no Brasil, na década de 1930, uma visão de país “novo” que ainda não havia se realizado; vivia um momento conturbado em que se tomava consciência da

chamada luta de classes. Buscava-se a mudança social, ao contrário do momento literário anterior em que se enalteciam as qualidades do país, presente no movimento modernista; existia certo desencanto com a realidade que a literatura passava a retratar de modo pessimista e fazendo de forma ativa.

O Modernismo brasileiro desencadeou tendências culturais e artísticas, oriundas da Europa e assimiladas no contexto artístico, enfocando elementos da cultura do país. A realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, em São Paulo, foi considerada como início do modernismo no Brasil, com o desejo de uma ruptura estética e uma visão mais ampla da arte das escolas anteriores e ao mesmo tempo de explorar o passado como centelha de criação.

Lafetá (2000, p. 55) afirma: “[...] é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta”. E complementa: “[...] é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época” (Ibid). Segundo o autor, naquele momento, “deu-se a consciência pessimista do subdesenvolvimento”. Nesse contexto, a obra de Jorge Amado pode ser qualificada como social e proletária.

Com relação à obra **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**, Jorge Amado enfatiza a vida das classes populares, carnavalizando suas realidades dentro da cultura popular brasileira. O ambiente ficcional é a cidade de Salvador, Bahia, onde a miscigenação racial e cultural apresenta forte significação, e a cultura afro manifesta-se na dança, na religião, na música, nos costumes e nos personagens. Quincas, ao morrer duas vezes, torna-se um mito aproveitado pela literatura como um fato social.

3.2 FORTUNA CRÍTICA

Examinando-se a fortuna crítica de Jorge Amado, percebemos as seguintes referências a seu romance **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**: obra inserida na segunda metade do Modernismo, intitulada “Romance da Seca”, evidenciando os contrastes e as explorações sociais. O romance leva ao auge sua idealização da massa popular, retratando, de forma poética, a classe social que mais inquieta sua prática literária e política. O livro apresenta referências ao clássico

Memórias póstumas de Brás Cubas (1881), de Machado de Assis (1881), e semelhança estrutural com **A comédia humana**, de Balzac.

Jorge Amado apresenta a carnavalização na Literatura Brasileira em alguns de seus romances, a saber: **O país do carnaval** (1931), **Gabriela, cravo e canela** (1958), **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua** (1961) e **Dona Flor e seus dois maridos** (1966). Apresentaremos, a seguir, algumas críticas sobre o escritor Jorge Amado.

Alfredo Bosi (1994, p. 406), na obra **História concisa da Literatura Brasileira**, sintetiza o estilo de Jorge Amado do seguinte modo:

Cronista de tensão mínima, soube esboçar largos painéis coloridos e facilmente comunicáveis que lhe franquearam um grande e nunca destemido êxito junto ao público. Ao leitor curioso e glutão a sua obra tem dado de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos “folclóricos” em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade... Além do uso às vezes imotivado do calão: o que é, na cabeça do intelectual burguês, a imagem do *Eros* do povo. O populismo literário deu uma mistura de equívocos, e o maior deles será por certo o de passar por arte revolucionária. No caso de Jorge Amado, porém, bastou a passagem do tempo para desfazer o engano.

Em comemoração ao octagésimo aniversário de Jorge Amado, em 1992, Eliane Azevedo, então Reitora da Universidade Federal da Bahia (UFB), realizou o I Simpósio Internacional de Estudos sobre Jorge Amado, em Salvador/Bahia, com o título “Um grapiúna no país do carnaval”. Como fruto desse evento, com os melhores estudiosos da obra amadiana, em uma perspectiva multidisciplinar, editou-se o livro **Um grapiúna no país do carnaval**. A professora Azevedo (2000, p. 16), então, registra:

A sua obra literária, escritor Jorge Amado, é como uma deusa mestiça que, criada por você, corre livre, desimpedida e feliz, por esse mundo afora, espalhando aos quatro ventos a força da explosão cultural que aqui resulta do reencontro das raças.

Na citação apresentada, podemos perceber a confirmação da mistura das raças exaltada na obra de Jorge Amado, bem como a liberdade entre a razão e a magia encontrada em seus personagens, apaixonados e sedutores.

O crítico e professor Eduardo Portella, Presidente da Comissão de Honra, no livro **Um grapiúna no país do carnaval** (2000, p. 20), afirma:

A verdade da festa leva a efeito a inclusão do excluído. Ela reintroduz, na cena social, as figuras excluídas, esquecidas, marginalizadas pela canônica institucional, e reprograma os papéis, tendo em vista o riso libertário e regenerador das festas populares, porque o cômico das praças públicas, das feiras, das quermesses, nada tem de sentencioso, é um simples rir. Um riso jamais de desonra, porém que reconhece o irresistível espetáculo da cotidianidade. O riso de quem estabelece um contato livre, inicia um intercâmbio simbólico, exerce o direito à alegria. O riso é um dos momentos mais sérios da penitência humana.

Confirmamos, nessa citação, a preocupação de Jorge Amado em incluir o excluído, mostrando que todos são iguais como o riso libertário das festas populares, com parábolas e esperanças.

Portella (2000, p. 20) assinala:

Jorge Amado, servidor da liberdade, se não conseguiu, como era o seu sonho mais enraizado, fazer, de todos os homens, seres livres, conseguiu ser, ele mesmo, um cidadão livre, no saudável exercício da contaminação libertária, imune a qualquer tipo ou forma de fundamentalismos. Só o abala o afeto e o seu modo mais comunitário: a solidariedade. Na obra de Jorge Amado, o que predomina, se queremos ainda recorrer a uma combinatória em desuso, são, antes, as produções de relações do que as relações de produções.

O crítico deixa claro que, na obra de Jorge Amado, a ênfase é a solidariedade e a liberdade poética, em que constitui o saber e a liberdade de seu povo.

Conforme o estudioso Sílvio Castro (2000, p. 46):

A obra amadiana se confrontou desde sempre com uma crítica revolucionária e informada pela teoria geral da vanguarda literária brasileira na complexidade de um tal percurso formativo. [...]
O sistema da obra de Jorge Amado, como já foi acenado, se estabeleceu e desenvolveu como uma estrutura aberta, pronta a assumir as mais diversas formas e expressões.

O crítico literário esclarece que a obra de Jorge Amado encaminha o enfoque para a confirmação da liberdade, dando nome a todos os seres.

Carlos Nelson Coutinho (2000, p. 60), no artigo intitulado “O povo na obra de Jorge Amado”, assevera:

[...] Amado conserva sua visão do mundo humanista e socialista, enriquecendo-a agora com uma explícita e consciente adesão ao valor universal da democracia. Com isso, fortaleceu-se a sua incomum capacidade de criar tipos populares autenticamente realistas.

A citação registra, mais uma vez, que Jorge Amado mesmo revendo suas concepções, uma coisa é certa, o escritor continua a denunciar a desigualdade dos fracos e oprimidos, enfrentam a opressão das classes dominantes.

Fábio Lucas (2000, p. 63), na obra **Estética do riso e do sonho em Jorge Amado**, esclarece que “a força de atração ideativa deixa de ser a justiça social para se concentrar na aspiração da liberdade”, tal como no romance **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**, “que propicia o avizinhamo de Jorge Amado a entidades oníricas e imaginativas que se traduzem em jogo de ambiguidade, no prazer do claro-escuro e na sensibilidade transcendental” (LUCAS, 2000, p. 63). O crítico literário acrescenta que Jorge Amado, no mundo de Quincas Berro Dágua, usa da ilusão sensorial dos bêbedos para revelar o mundo da verdade.

De acordo com o jornalista Orlando Senna (2000, p. 169), no texto “Cinema amado”, registra:

A dimensão brasileira/universal da literatura de Jorge, assentada em milhões de leitores de todos os cantos do planeta, passou por um ajuste óptico ao ser traduzida aos códigos audiovisuais – reaparecendo com uma dimensão latino-americana/universal que só o reconhecimento físico da imagem por parte dos outros povos do continente poderia revelar.

O autor acrescenta ainda que:

No momento em que as forças políticas e sociais deste continente pregam e anseiam por uma integração latino-americana, um resgate do ideário bolivariano como uma tábua de salvação, é estimulante sentir, saber, testemunhar a identificação continental gerada pela arte de Jorge Amado (SENN, 2000, p. 171).

O jornalista enfatiza que o importante, para Jorge Amado, não é ser lido pelas elites e sim por todos, principalmente por aqueles que não sabem ler, porém leem por meio da televisão.

José Louzeiro (2000, p. 176), no artigo intitulado “Jorge Amado na televisão”, sublinha:

Jorge Amado escreve com a paixão de quem se entrega. Com a coragem de quem não se deixa prender a preconceitos. Rompe com as limitações impostas pelo elitismo, fruto do individualismo, desenha em traços fortes sua literatura de características universais.

Cúmplice de um povo mestiço, que sofre mas não deixa de sonhar, que é espezinhado mas não se dobra diante das tiranias, Jorge Amado pode ser definido com um romântico, vivendo num país surrealista.

O roteirista informa que a literatura do romancista permanece sempre com a dramaturgia atualizada de seus textos, sempre colocando em evidência a classe menos favorecida.

Segundo Edilene Matos (2000, p. 201), no artigo “A escritura de Jorge Amado e os folhetos populares”, salienta que “a escritura de Jorge Amado é uma rica fonte documental da tradicionalidade popular”, acrescentando, ainda, que:

Nesta mostra de interação da obra de Jorge Amado com a literatura popular, síntese de toda a necessidade, há o reflexo do pensamento de uma coletividade com a negação do egocentrismo de sua produção ao assumir a ideologia do povo, visto tratar-se de um parafrazeador, à medida que se aproxima do original, entendendo-se por paráfrase o que toma um texto primeiro e segue a sua ideologia.

Como se pode perceber na citação apresentada, mais uma vez, a obra de Jorge Amado, conhecido como o poeta da liberdade, promove a relação com o povo que é a fonte de criação literária e sua vasta mistura das classes.

Nas Comunicações livres do I Simpósio internacional de estudos sobre Jorge Amado, Cid Seixas (2000, p. 334), no artigo intitulado “O sumiço da santa: um painel colorido da cultura mestiça”, assevera:

Jorge não usa sua pena como uma lança de matar dragões, mas como uma vara de condão, querendo transformar a serpente do mal em serpentinas do carnaval. [...] A literatura para Jorge Amado não é um catecismo onde se diz como devemos rezar, ela é um jogo, que nos convida ao riso.

O autor enfatiza:

O realismo mágico da escrita amadiana converte-se em alegoria épica de um povo.

[...] o texto amadiano se instaura como diálogo intertextual com a cultura popular da Bahia, os mitos e tradições dos descendentes de príncipes e súditos africanos trazidos como escravos (SEIXAS, 2000, p. 336).

Segundo professor e escritor, o romancista Jorge Amado tem uma ideologia com a vida, confirmando o compromisso do escritor com a cultura mestiça da Bahia e do Brasil: “Jorge Amado deve ser visto como um clássico da cultura do seu povo e do seu tempo, cujos temas constroem o perfil do herói coletivo: o homem comum” (SEIXAS, 2000, p. 337).

Edoardo Pacelli (apud LEITE, 2013, n. p.), jornalista e escritor, a respeito de Jorge Amado, assim se expressa:

[...] Do encontro de mundos tão diferentes como o do índio, o do africano e o latino, temperados por óleo de dendê baiano, nasce o estilo Jorge Amado. A novidade e a diversidade deste grande autor brasileiro são tão luxuriosas que alcançam um estado de espírito tão longe do estado recorrente de triunfo, orgulho e exaltação intelectual, característico da literatura ocidental. Com Jorge Amado as letras brasileiras enriqueceram a humanidade que experimentou e reviveu sua obra de arte, num gozo mental que acompanha o ato da cognição, da assimilação dos temas apresentados, tão novos e diferentes, tão profundamente misteriosa e místicos que provocam o desejo de viver numa vida mais intensa e radiante, moral e espiritualmente.

O jornalista Pacelli ratifica o estilo de escrever de Jorge Amado através de sua mistura de raças presentes em seus romances, registrando sua característica única em sua literatura. Sobre a prosa de Jorge Amado, Pacelli (apud LEITE, 2013) salienta:

A prosa de Amado domina os leitores pela tendência deles a identificar-se e submeter-se voluptuosamente. Conseguindo criar um mundo próprio – completo em si, com configurações convincentes e atmosfera espiritual, sem se esquecer das problemáticas sociais – Jorge Amado trata seus heróis e heroínas de modo plástico, dando sensações e vitalidades novas, deixando o leitor se identificar com uma energia maior. Descrevendo os estados de espírito e tensões, alegrias e tristezas, aspirações e decepções de seus personagens, a literatura de Jorge Amado e, com ela, a literatura brasileira, tornou-se universalmente conhecida e reconhecida, desvelando ao mundo a riqueza do patrimônio cultural do Brasil e da Bahia, a grandeza de seus escritores, a maravilha do mundo encantado do interior, a luta para a libertação dos oprimidos e dos sofridos; das minorias que são maiorias rejeitadas e ignoradas, afastadas pelo ambiente em que vivem.

Edoardo ressalta que Amado faz com que o leitor mergulhe em suas histórias, vivendo suas paixões, seus amores, sem deixar de perceber os problemas sociais existentes no país. O autor acrescenta ainda que:

Mais que crítica social, pode-se chamar, as páginas literárias de Jorge Amado de construção social. Poder-se dizer que Jorge Amado representa o desvã da noite da cultura brasileira esquecida e ignorada, tornando-se o nascer da aurora de uma nova literatura, de um mundo, até então, perdido; recuperando uma geografia de tristezas e alegrias, um mundo de lembranças e realidades, ensinando aos leigos a aprender as paisagens, a escutar os ventos, a regressar a um universo sofrido e arcaico mas que, igualmente, reluz beleza (PACELLI apud LEITE, 2013).

Segundo o jornalista, a escrita de Jorge Amado é uma construção social, que forma uma nova literatura e ensina ao povo a beleza do mundo, recuperando as alegrias dos mais fracos e oprimidos.

Sobre Jorge Amado, o professor Tadeu Luciano Siqueira Andrade (apud LEITE, 2013), discente do Departamento de Ciências Humanas da UNEB/Universidade do Estado da Bahia, afirma:

A obra de Jorge Amado não descreve apenas a vida do povo humilde da Bahia, mas, acima de tudo, uma revelação de classes sociais marginalizadas e com falares estigmatizados. Como disse Antonio Cândido, a obra de Jorge Amado é “uma ida ao povo.” E nessa ida, encontramos o falar dos pais e mães-de-santo em cultos aos orixás, quando sofriam a perseguição imposta pela polícia nos terreiros de candomblé. O falar dos grevistas, exigindo respeito e dignidade humana, liderados por Pedro Bala. O falar dos capitães da areia que, mais tarde, ressoaria na Candelária e em outras partes do Brasil. O falar das prostitutas, vítimas da sociedade preconceituosa, em que a mulher ainda é explorada. O falar dos saveiros, tangidos pelas águas da Baía de Todos os Santos, despedindo-se das mulheres no cais. O falar de muitas Gabrielas, Terezas e Tietas que, com guerra, conquistaram os seus espaços no contexto social. O falar autoritário dos coronéis em Ilhéus. O falar sangrento na disputa pelas terras do cacau. O falar do negro discriminado que aqui chegou e constituiu grande parte de nosso patrimônio cultural. Todos os falares da gente simples e humildes que, vivendo de forma trágica, sem esperança e numa sociedade opressora constituiu os personagens vivos e atuantes. É assim que se constitui a obra de Jorge Amado. Escritor do povo, muito bem mostra o que o povo tem de bom, inspirado pelo povo e escrevendo para o povo.

A partir da citação apresentada, é possível confirmar que a obra de Jorge Amado é sucesso de crítica, sua literatura é comprometida a seu favor com a ideologia política, explora as consequências sociais, as mulheres têm uma presença marcante, comovendo e seduzindo os leitores, revela as classes sociais marginalizadas e escreve de uma maneira informal.

Apresentamos ainda o seguinte “depoimento” do próprio Jorge Amado, citado por Leite (2013):

Com o povo aprendi tudo quanto sei, dele me alimentei e, se meus são os defeitos da obra realizada, do povo são as qualidades porventura nela existentes. Porque, se uma virtude possuí, foi a de me acercar do povo, de misturar-me com ele, viver sua vida, integrar-me em sua realidade. Quem não quiser ouvir pode ir embora, minha fala é simples e sem pretensão [...].

Nesse relato, percebemos que o escritor Jorge Amado evidencia o povo brasileiro em sua plenitude. Com seu otimismo, enfatiza a Nação brasileira pela sua beleza e sensualidade, pelo seu povo que luta, que supera as dificuldades e os desafios de cada dia.

Realizou-se, em 2012, na Universidade Estadual de Santa Cruz-UESC, em Ilhéus/Bahia, o Colóquio Internacional “100 anos de Jorge Amado: História, Literatura e Cultura”, em comemoração ao centenário de nascimento de Jorge Amado, e o material originado das apresentações desse colóquio resultou no livro de mesmo nome, organizado por Flávio Gonçalves dos Santos, Inara de Oliveira Rodrigues e Laila Brichta, publicado em 2013.

Arnaldo Niskier (2013), membro da Academia Brasileira de Letras, apresentou em seu artigo intitulado “Jorge Amado e a Literatura Brasileira” a valorização das manifestações populares, o foco social, o exemplo de dignidade e amor ao país do escritor baiano. Junto com Antonio Olinto, Niskier realizou uma coleta de depoimentos em uma Edição Especial do **Jornal das Letras** os quais são citados na obra de Santos, Rodrigues e Brichta (2013). A seguir, serão apresentados alguns desses depoimentos.

O especialista em literatura luso-brasileira, Dário Moreira de Castro Alves (2001 apud NISKIER, 2013, p. 22) realçou Jorge Amado da seguinte forma: “Não se pode estudar a literatura do Brasil de sempre sem dedicar a Jorge Amado a parcela de interesse e atenção que ele merece por haver interpretado de forma magistral, notável e fiel o sentimento do povo e da gente do Brasil em todos os níveis”.

Antônio Valdemar (2001 apud NISKIER, 2013, p. 22-23), da Academia de Ciências de Lisboa/Portugal, afirma que: “Faltou-lhe o Nobel? Sem lágrima de crocodilo, posso concluir: quem escreveu *Jubiabá*, *Capitães da Areia*, *Terras do Sem Fim*, *Gabriela*, *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água* é que faz falta, muita falta mesmo, ao Prêmio Nobel”.

Leodegário A. de Azevedo Filho (2001 apud NISKIER, 2013, p. 24), o saudoso filólogo, enfatizou também a questão humana em Jorge Amado do seguinte modo:

Em sua obra, se nem tudo o que é humano interessa, apenas o que é humano importa. O ponto de contato mais estreito entre a notícia de jornal e a literatura é sempre o interesse humano ou a presença do homem escondido por detrás das coisas. Mesmo quando sua narrativa incorpora, salvando-se vitoriosamente do melodrama, a categoria do carnaval, o escritor não abre mão da condição humana.

Manoela Ferrari (2001 apud NISKIER, 2013, p. 25), professora da PUC-RJ, registra:

[...] controversa ou polêmica, não importa. A obra de Jorge Amado encerra uma utopia. Há os que o viam como um trivial contador de histórias. Mas há também os que o consideram um mestre do romance. O fato é que o nosso mais popular autor baiano queria fazer uma obra acessível, acreditando que a literatura poderia ser um meio de libertação.

A partir dos depoimentos apresentados, percebemos que Jorge Amado é um escritor que está sempre preocupado com os seres humanos, com as grandes diferenças existentes entre as classes sociais, trazendo para a literatura episódios do cotidiano em que é dada grande importância aos interesses humanos. E, mesmo quando seus textos incorporam a carnavalização, o escritor foca suas narrativas na condição humana, buscando utilizar-se da literatura como um meio de libertação.

4 A CARNAVALIZAÇÃO NO ROMANCE *A MORTE E A MORTE DE QUINCAS BERRO DÁGUA*

A história do herói do romance **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua** ocorre em duas fases distintas: a primeira, em que Joaquim vive junto da família, um homem “normal”, e a segunda, na qual se transforma em Quincas Berro Dágua, junto aos marginais e vagabundos. Joaquim frequentou os melhores lugares como uma pessoa de classe distinta, funcionário público bem sucedido, respeitado, considerado pelos colegas de repartição e vizinhos, um homem educado e fino, que defendia os valores morais e éticos.

Nessa condição, Joaquim sentia-se um homem preso à sociedade e às questões familiares, não tinha escolhas, tinha apenas a consciência social e familiar de que era assim o correto, era isso que a família e a sociedade esperavam dele.

Quincas Berro Dágua frequentava o baixo mundo, vivia por becos imundos, maltrapilho e bêbado. Era um indivíduo livre, libertino, agia de acordo com suas escolhas, fazia o que queria, sua consciência preocupava-se apenas consigo mesmo.

Essa duplicidade de personalidade, caracteriza-se na ordem e na desordem. A ordem determinada pela família, pelo emprego, pela retidão de caráter, pelos amigos do trabalho. A desordem revelada pela vida boêmia com os vagabundos e marginais dos becos e do submundo:

A morte apaga, com sua mão de ausência, as manchas do passado e a memória do morto fulge como diamante. Essa tese da família, aplaudida por vizinhos e amigos. Segundo eles, Quincas Berro Dágua, ao morrer voltará a ser aquele antigo e respeitável Joaquim Soares da Cunha, de boa família, exemplar funcionário da Mesa de rendas estadual, de passo médio. Barba escanhoadada, paletó negro de alpaca, pasta sob o braço, ouvido com respeito pelos vizinhos, opinando sobre o tempo e a política, jamais visto num botequim de cachaça, caseiro e comedido (AMADO, 2003, p. 6).

Segundo Roberto Da Matta (1997, p. 115), Joaquim estava morto em casa e, ao sair pelas ruas com os amigos, torna-se o Quincas ressuscitado: “Um trago para esvaziar a garrafa. Puseram Quincas de pé. Negro Pastinha comentou: – Tá tão bêbado que não se aguenta. Com a idade tá perdendo a força pra cachaça. “Vambora paizinho” (AMADO, 2003, p. 82).

Para a família a fuga para as ruas resultou em enorme desconforto. O que dizer aos vizinhos, aos amigos, mais ainda, aos netos. Com atitude injusta, atribuem aos amigos velhacos a responsabilidade de sua fuga:

A ponto de seu nome não ser pronunciado e seus feitos não serem comentados na presença inocente das crianças, para as quais o avô Joaquim, de saudosa memória, morrera há muito, decentemente, cercado de estima e respeito de todos. O que nos leva a constatar ter havido uma primeira morte, senão física pelo menos moral datada de anos antes, somando um total de três, fazendo de Quincas um recordista da morte, um campeão do falecimento, dando-nos o direito de pensar terem sido os acontecimentos posteriores – a partir do atestado de óbito até seu mergulho no mar – uma farsa montada por ele com o intuito de mais uma vez atazanar a vida dos parentes desgostar-lhes a existência, mergulhando-os na vergonha e nas murmurações da rua (AMADO, 2003, p. 3).

Fica, dessa maneira, evidente que sua família, após sofrer o abandono, quer eliminar toda e qualquer possibilidade de contato e para isso, construiu a imagem de homem reto e vitorioso, de avô doce e suave elevando Joaquim quase ao termo sagrado:

Infelizmente, porém, de vez em quando algum vizinho, um colega qualquer de Leonardo, amiga faladeira de Vanda (a filha envergonhada), encontrava Quincas ou dele sabia por intermédio de terceiros. Era como se um morto se levantasse do túmulo para macular a própria memória: estendido bêbado, ao sol, em plena manhã alta, nas imediações da rampa do Mercado ou sujo e maltrapilho, curvado sobre cartas sebatas no átrio da igreja do Pilar, ou ainda cantando com voz rouquenha na Ladeira de São Miguel, abraçada a negras e mulatas de má vida. Um horror! (AMADO, 2003, p. 6-7).

É nesse contexto social que Joaquim nega o controle da família sobre suas atitudes, é dessa maneira que ele torna-se Quincas Berro Dágua que sorri, brinca, faz arruaças e aproveita na rua o que ela tem de melhor, a liberdade.

Quincas rompeu ao convencional, optando pela vida nas vielas do Tabuão. Rompeu com a família, com o trabalho, enfim, com tudo o que havia construído optando pela vida marginal com direito ao riso, a galhofa contrapondo-se à vida familiar.

Em **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**, observa-se a revolta com determinadas exigências familiares, denunciando o autoritarismo e as regras impostas nas relações familiares, profissionais e legais que as pessoas são obrigadas a cumprir. É a partir de Quincas que Amado observa a predominância da classe dominante sobre a classe popular.

O autor abre espaço para seus personagens viverem e expressarem a sua liberdade, seus sentimentos e sonhos saindo da ordem natural, determinada. Quincas personifica a busca pela liberdade, que é caracterizada pelo abandono da família. Abandonou tudo para viver sua liberdade na convivência com os bêbados, as prostitutas e os marinheiros em bebedeiras incontáveis pelas ruas de Salvador. Era um líder. Todos o chamavam por “paizinho”. Quincas era, de acordo com os preceitos de Bakhtin (2002), coroado como um rei, era assim que os amigos de vadiagem, as mulheres de vida fácil, os malandros e os ladrõezinhos o consideravam: um rei. Conforme o autor:

A cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. Por isto, aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do sério cômico conservam em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente entre outros gêneros (BAKHTIN, 2002, p. 107).

Conforme o pensamento de Roberto Da Matta (1997, p. 90), o universo carnavalesco tem como centralizador o princípio sociológico, e, para isso, junta-se a forma (a lógica e o mecanismo) com o conteúdo. Em seus estudos, o autor admite existir a diversidade carnavalesca, porém, todas seguem as mesmas regras: “A posição escolhida foi a de tomar o carnaval como um reflexo complexo, um comentário complicado sobre o mundo social brasileiro, e não um reflexo direto de sua estrutura social” (DA MATTA, 1997, p. 91).

A propósito de suas reflexões, toma-se o exemplo de Quincas: vivo, ele está nas ruas, fora, no ambiente da desordem, dos amigos beberrões; morto, ele encontra-se dentro de um casebre miserável, dentro, ainda, de um caixão, de terno preto, como deseja sua família, na preservação da ordem das coisas. Na rua, ocorre a representação do descontrole e, dentro de casa, o autoritarismo e o controle.

A filha de Quincas tentou controlá-lo novamente, vestindo-o de terno, barbeando-o, vestindo-o “como se deve”:

Sem aquelas meias furadas, as calças velhas e remendadas, a camisa aos pedaços, um seboso e enorme colete, sorria como se estivesse a divertir-se. Vanda ficou imóvel, olhando o rosto de barba por fazer, as mãos sujas, o dedo grande do pé saindo pela meia furada. Não tinha mais lágrimas para chorar nem soluços com que encher o quarto, desperdiçados umas e outros nos primeiros tempos da maluquice de Quincas, quando ela fizera tentativas reiteradas de trazê-lo de volta à casa abandonada. Agora apenas olhava o rosto ruborizada da vergonha (AMADO, 2003, p. 13-14).

O “estar fora de casa”, para Quincas, representa o mundo, a liberdade, as paixões, o movimento. Na rua, trabalha-se. O “estar dentro de casa” determina uma situação de controle, de tranquilidade, de calma; enfim, em casa, descansa-se, é o lar. Os de casa são regidos pelo parentesco, pelos laços de sangue, pelas relações; já os da rua têm um caráter de escolha das relações. São grupos distintos.

A definição de Da Matta (1997) caracteriza, perfeitamente, a personagem de Quincas. Enquanto homem sério, trabalhador, funcionário público, de respeito, permanecia em casa controlado pela esposa e filha, “aquelas jararacas”. Na rua, tinha a convivência com a horda de amigos fanfarrões, alegres, sem compromissos, bêbados e malandros, porém, atentos a não violar a hierarquia desse espaço. O autor informa ainda que:

A definição de herói foi testada com base num inquérito realizado no Rio de Janeiro, incluindo entrevistas com residentes da zona sul (classe média e média alta) e zona norte (classe média, média baixa e, marginais do mercado de trabalho). O inquérito foi iniciado com a ajuda de Maria do Carmo Wandek, então estagiária no Departamento de Antropologia do Museu Nacional, a quem o autor expressa seus agradecimentos. Curiosamente, e ao contrário do que se poderia esperar, a definição social de “malandro” e “mandragem” foi absolutamente coerente no caso do Rio de Janeiro, independente das variações de segmento social. Isso justifica, entre outros dados e considerações, a perspectiva aqui adotada de se tomar o malandro como tipo paradigmático ou herói (DA MATTA, 1997, p. 276).

Quincas está perfeitamente afinado com essa definição. É em local público, nas vielas do submundo, nas escadarias do mercado, no cais, nos bares que ele é aclamado. É lá que se sente vivo, é lá que transforma-se em mito. Duas pessoas em uma só. O Joaquim é submisso em casa e o Quincas, pelas ruas, é o rei da vadiagem.

Agora, o protagonista estava lá, dentro de um caixão, com o sorriso estampado no rosto, naquele quarto fechado, as janelas fechadas, por decisão de Vanda, para não ver o degradante, escondendo a paisagem, pois, foi a essa paisagem que se entregou Joaquim, tornando-se Quincas de vivência infame, vivendo com os “bêbados, à margem da lei e da sociedade” (PAES, 1992, p. 36)³. Seus companheiros transgridem a ordem, querem levá-lo para as ruas, para a gandaia. Não aceitam essa morte, Quincas não os deixaria assim, desse jeito.

³ PAES, José Paulo. Quincas Berro D'água ou a morte carnalizada. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: Casa de Palavras, 1992. p. 35-40.

Resolver sua morte não demorou muito tempo para os familiares. O fato foi discutido na mesa de um restaurante na Baixa dos Sapateiros. Durante o almoço, resolveram que um amigo, dono de uma funerária, ficaria responsável pela cerimônia. Concedeu 20% de abatimento. Vanda queria levá-lo para casa, porém, foi logo dissuadida pelo marido e pelo tio, ficaria mais caro. Compraram roupas novas ali por perto, simples, pois como disse tio Eduardo, “para ser comida pelos vermes...”, sapatos, camisa, gravata, meias, dispensaram a cueca, não havia necessidade.

A família, traduzida por sua filha Vanda, Eduardo, seu irmão mais novo, sua irmã, tia Marocas e seu genro Leonardo, compareceu ao miserável barraco. Vanda queria levá-lo para um velório digno, em casa, oferecendo licor e café aos presentes, porém, sua pequena família, para livrar-se do peso rapidamente e de maneira mais barata, resolveu que o velório seria ali mesmo, na pocilga imunda. Preparou tudo como pensava ser sua obrigação de filha. Ainda assim, queria um enterro decente para o pai, mostrar para a família para os vizinhos e amigos que Joaquim retornara decentemente. Com esse pensamento, convidaria os amigos para a missa de sétimo dia, dizendo que a morte do pai ocorrera no interior.

Foi então, com roupas simples, baratas, que Quincas Berro D'água voltou a ser Joaquim, apertado dentro de um caixão, com o nó da gravata a apertar-lhe o pescoço e o calor escaldante, dentro daquele casebre com as janelas fechadas, a incomodá-lo.

Vanda, ao se ver sozinha no quarto imundo, imóvel, deixou seu pensamento vagar, não conseguia mais chorar, havia gasto todo seu desgosto e suas lágrimas quando seu pai abandonara a casa. Loucura? Não, pelo menos não a loucura de hospício. Seu pai não aceitara retornar nem quando Otacília, sua esposa, morreu. Agora, era um defunto pouco apresentável, daqueles que podiam ir direto para as pesquisas de hospital ou para um enterro como indigente. E ria, um riso de escárnio.

Fariam turnos para o velório. Vanda e Marocas à tarde, Leonardo e Eduardo à noite. Foi assim que Vanda viu-se a sós com o cadáver de seu pai. O local onde Quincas morava não era de respeito para uma senhora como Vanda, sua filha, que naquela tarde, encontrava-se sozinha com o cadáver do pai que acabara de ser preparado pelos funcionários da funerária. Quincas era novamente em Joaquim. Dentro de um caixão de primeira, com alças douradas, apoiado em uma mesa

improvisada, pois nem isso havia naquele casebre, Vanda sentiu-se orgulhosa de, finalmente, ter domado, novamente, seu pai.

Estava satisfeita, os funcionários da funerária fizeram um bom trabalho. Lavado, penteado, barbeado, vestido de negro, camisa alva e gravata, sapatos lustrosos, era realmente Joaquim Soares da Cunha quem descansava no caixão funerário de alças douradas com babados nas bordas. Tinha, porém, aquele sorriso irritante e debochado na boca. Aquilo a incomodava.

Seu sorriso pode ser considerado uma vitória conseguida à custa das resistências impostas e de poder superá-las, tanto ao que se refere à família, quanto a sociedade e até mesmo da morte. Ele pode, afinal, burlou-a, a morte, por duas vezes. Dela Quincas podia rir.

A presença da carnavalização da morte revela-se na atitude de Vanda em vestir decentemente seu pai, torná-lo respeitável novamente, barbeá-lo, vesti-lo com roupas decentes, adotar um comportamento convencional de receber os amigos para o velório, seguir todas as tradições. Afinal, sempre fora um homem de respeito, e, afinal, Quincas estava morto, havia sido apenas uma transformação temporária de Joaquim.

Um caixão régio (constatou satisfeita Vanda), de alças douradas, com uns babados nas bordas. [...] Um suspiro de satisfação escapou-se-lhe do peito. Ajeitou os cabelos castanhos com as mãos, era como se houvesse finalmente domado Quincas, como se lhe houvesse de novo posto as rédeas, aquelas que ele arrancara um dia das mãos fortes de Otacília, rindo-lhe na cara (AMADO, 2003, p. 30-31).

Como pode? Como pode seu pai, abandonar a família e viver bebendo pelos botequins, imundo, barbado, vivendo em uma pocilga. Acabou, tudo estava acabado agora, a ordem restabelecera-se, a dignidade da família estava novamente ilibada, tudo estava em seus devidos lugares novamente. Era preciso tomar decisões.

Prática como a mãe, Vanda manda chamar o médico para providenciar o atestado de óbito, pensa na aposentadoria do pai. Quem iria receber? Teria direito? Ou apenas o seguro do montepio. Ora, deixaria para Leonardo resolver. Olhou a sua volta e viu a ralé da ladeira do Tabuão. Podiam voltar às suas casas, Quincas morreu, Quincas foi apenas um sonho, um pesadelo. Acabou. Apenas aquele sorriso de escárnio a incomodava.

A chama das velas, fracas com a claridade vinda de fora, fez Vanda refletir: tanta claridade não combinava com a morte. Pensou em apagá-las, todavia, o gasto já havia sido feito. Queimando ou não, estavam pagas. Melhor fechar as janelas. Feito isso, as chamas avivaram-se, e Vanda sentiu-se satisfeita. Não sentia a satisfação de ter cumprido o dever de filha, era algo mais profundo.

Era a sensação de ter colocado em Quincas, novamente, as rédeas que Otacília manipulava com destreza e que foram arrancadas por Joaquim naquele dia, em que, rindo em sua cara, foi-se para nunca mais voltar deixando a mulher, mandona, e a filha, aquelas jararacas.

Ainda assim, trouxe muito sofrimento à família, humilhou-a durante anos, levou uma vida miserável, era chamado o Rei dos vagabundos da Bahia, frequentador das colunas policiais, citado por escritores, uma celebridade às avessas, por várias vezes era visto deitado pelas escadarias das igrejas, bêbado:

O cachaceiro-mor de Salvador, o filósofo esfarrapado da rampa do Mercado, o senador das gafeiras, Quincas Berro D'água, o vagabundo por excelência, eis como o tratavam os jornais, onde por vezes sua sórdida fotografia era estampada. Meu Deus! Quanto pode uma filha sofrer no mundo quando o destino lhe reserva a cruz de um pai sem consciência de seus deveres (DA MATTA, 1997, p. 31-32).

Começou a lembrar-se de sua infância, de seu pai sentado a ler os jornais e a voz de sua mãe Otacília gritando – Quincas! Sentiu saudades do pai, sentiu ternura por sua pessoa, lembrou-se, ainda, de quando ele a levava ao circo de cavalinhos. Nunca o tinha visto tão alegre. Aquele homem enorme brincando nos cavalinhos como uma criança, gargalhando. Lembrou-se das homenagens prestadas por seus amigos de repartição, por ocasião de uma promoção, a casa cheia de convidados, sua mãe orgulhosa, porém, um Joaquim quase ausente, enfasiado.

Ao anunciar-lhe que Leonardo viria para pedir-lhe a mão em casamento, sentiu-se aborrecida pela resposta, “pobre coitado”, disse. Vanda não tinha muitas lembranças especiais, não tinha pormenores importantes, era como se Joaquim não fosse seu pai, ali, só a mãe determinava. Joaquim só começou a fazer parte de sua vida realmente, e uma parte que a incomodava, quando chamou Leonardo de bestalhão e, dirigindo-se às duas, disse-lhes:

“– Jararacas! E sumiu de suas vidas, nascia Quincas Berro D'água” (AMADO, 2003, p. 35).

Vanda, imersa em recordações, viu-se criança, uma menina com cinco anos, lembra-se que tivera uma febre alta e que Joaquim não a abandonou. Ficou ao seu lado cuidando para que a febre cedesse. Sentiu uma ternura súbita pelo pai, virou-se e observou-o ali, naquele caixão, todo arrumado, barbeado... levou um choque ao observar-lhe o rosto. Um sorriso cínico que nem os funcionários da funerária conseguiram tirar-lhe para deixá-lo com uma fisionomia mais a caráter e não um sorriso de Quincas. Pensou ela: de que adiantava todo aquele aparato, as roupas novas, os sapatos novos, Leonardo estava com os seus já na segunda meia sola, de que adiantava estar todo arrumado, as mãos em oração. Quincas Berro D'água desdenhava tudo isso, e ria-se. Nesse momento, Vanda ouviu: "Jararaca!" Ela assustou-se e enfureceu-se, pois essa palavra foi usada no início daquela loucura. Tudo fizeram, Otacília e ela, para reconduzir Joaquim ao caminho da decência, do bem. Em vão, Quincas Berro D'água continuava seu deboche, ria com a boca, ria com os olhos: "– Jararaca! – disse outra vez e assoviou" (AMADO, 2003, p.36). Nesse momento, entrou tia Marocas ofegante e olhou preocupada para a sobrinha pálida e abatida. Quincas sorriu mais ao perceber sua irmã. Vanda já sabia as palavras que viriam e ouviu: "– Saco de peidos!".

Pela janela aberta, o ruído da rua entrou múltiplo e alegre, a brisa do mar apagou as velas e veio beijar a face de Quincas, a claridade estendeu-se sobre ele, azul e festiva. Vitorioso sorriso nos lábios, Quincas ajeitou-se melhor no caixão (AMADO, 2003, p. 39).

Quincas estava, de certa maneira, preparando-se para sair, preparando-se para os acontecimentos externos, queria ir para as ruas, para a praça pública, sair de casa, rever os amigos, tomar uns tragos, andar pelas vielas e passar de bar em bar.

Àquela altura, a cidade já sabia. Todos estavam de luto: no cais, os saveiros com as velas abaixadas e os mestres decepcionados, como fora Quincas morrer dentro do barraco? Não queria ele morrer nas águas da baía? Não era ele o grande capitão? Que declarava ser o velho marinheiro sem barco e sem mar (AMADO, 2003, p. 42), bisneto de comandante?

Os jogadores suspenderam suas jogatinas em respeito a seu chefe. Luto fechado pelos botequins, vendas e armazéns, "onde quer que se bebesse cachaça, imperou a tristeza e a consumação era por conta da perda irremediável" (AMADO,

2003, p. 44). Corria em defesa de suas amigas de vida fácil, acossadas por vagabundos de estirpe, contava casos engraçados, consolava as dores de amores. Por isso, as mulheres decidiram não receber nenhum homem naquela noite. Estavam enlutadas, como se fosse sexta-feira santa.

Quem melhor do que ele bebia? Quanto mais bebida, mais lucidez. Conhecia a procedência de todas as marcas, sabia das qualidades melhor do que ninguém: “Há quantos anos não tocava em água? Desde aquele dia em que passou a ser chamado Berro D’água” (AMADO, 2003, p. 44). Vale a pena conhecer.

A definição de Berro D’água deu-se por ocasião em que entrara na venda do espanhol Lopez, nas proximidades do mercado. Conhecido e admirado por todos, tinha livre acesso às bebidas sem que, para isso, precisasse de garçon. Ao avistar uma garrafa com líquido cristalino, “cuspiu para limpar a boca encheu o copo, virou-o de uma vez” (AMADO, 2003, p. 45). Naquele momento, foi ouvido por todas as ruas, por todos os becos, parecia um animal em sua hora da morte: “– Águuuuuua!”

O caso virou chacota, seus amigos pilheravam a respeito, a cidade ficou sabendo: Quincas Berro D’água nascia ali, naquela hora. Assim todos o chamavam, todos o conheciam, só Quitéria do Olho Arregalado, nos momentos mais ternos e íntimos, chamava-o de *Berrito*.

Com a morte de paizinho, o Rei dos vagabundos, o tabuão estava em luto, as mulheres, os vagabundos, os malandros, os marinheiros receberam a notícia de sua morte com tristeza e incredulidade. Quitéria jamais encontraria um amante mais louco, mais sábio, mais terno. Chorava de fazer dó:

Seus gritos cruzavam a ladeira de São Miguel, morriam no Largo do Pelourinho, eram de cortar o coração. Só encontrou consolo na bebida, exaltando, entre goles e soluços, a memória daquele inesquecível amante, o mais terno e louco, o mais alegre e sábio (AMADO, 2003, p. 46).

Não só por sua malandragem era conhecido Quincas. Sua bondade era fato, durante 20 dias, sua amiga Benedita, com um filhinho de apenas três meses, teve de ficar hospitalizada, foi Quincas quem cuidou para que nada faltasse à criança. Do banho à troca de fraldas, só faltou amamentar-lhe.

Joaquim fazia-se presente na vida de Quincas pelas atitudes desse para com as mulheres, com o filhinho de sua amiga, que necessitava de cuidados, o saber

conversar, o cuidado com seus novos amigos, tudo fazia com que sua pessoa fosse querida e respeitada. Todos sabiam que Quincas, na realidade, não pertencia ao Tabuão. Estava apenas levando uma vida sem compromissos. Pertencia a outra classe, não que isso fosse importante, na verdade, pertencer a um mundo diferente do Tabuão exigia muito dele. Ser Quincas lhe pesava menos. Além disso, ficara livre das duas jararacas, ou seja, sua esposa e filha.

Joaquim sai de seu mundo, um homem respeitado e adentra na boemia. Continua a ser respeitado, agora pelos vagabundos, pelos marinheiros, pelas prostitutas, pelos malandros, pelos pequenos ladrões. Afinal, Quincas acolhe todos, sempre tem uma boa piada para contar, uma boa cachaça para tomar e uma boa brisa para velejar. É lá, junto com a brisa, com as tempestades, com as ondas, é no mar que quer ser enterrado, é lá que quer, definitivamente, morar.

Joaquim despe-se de sua indumentária de homem respeitado pela família, vizinhos e pela sociedade e conquista uma aura de santidade, opostamente a Quincas, o pícaro, que faz da contravenção e do cinismo sua religião. Sem comprometimento e livre das amarras impostas a Joaquim, Quincas encontra no riso, até da própria morte, o caminho para burlar as convenções sociais. É uma corajosa escolha, arriscar-se na aventura para realizar-se plenamente, ser coerente em suas escolhas e decisões em viver em uma classe social totalmente diversa da sua.

O despir-se das convenções remete ao ato de desligar-se de sua família e conviver com a classe marginalizada, sem hierarquias tendo por melhores amigos, Curió, Negro Pastinha, Cabo Martim e Pé de Vento, o álcool, a música e o amor. Os quatro amigos encontravam-se, religiosamente, todos os dias ao final de tarde, a fim de beber, estavam juntos todas as noites tivessem ou não dinheiro, dividindo tudo, a fome ou a bebida a alegria ou a tristeza. Eram muito ligados. Ao saber da notícia da morte de Quincas, Curió foi em busca do Negro Pastinha. Ao avistá-lo de longe, percebeu que este já sabia do acontecido. Pastinha urrava e chorava dizendo, - “morreu o pai da gente”. - “morreu o homem bom” (AMADO, 2003, p. 53).

Abraçaram-se Curió e Negro Pastinha num choro confundindo soluços e aclamando-se com tragos de cachaça. Foram em busca de Cabo Martim, que no momento estava na feira jogando. Ao saber da notícia, sentiu uma sensação de vazio, apertou os olhos, não chorou, não era homem de chorar, um militar não chora: “- Como pode acontecer”? (AMADO, 2003, p. 58).

Juntou-se aos outros dois e foram em busca de Pé de Vento. O quarto amigo já sabia da notícia e estava inconsolável. Juntos, foram ao encontro de Quincas, o paizinho, com a garrafa de cachaça para matar a sede.

Ao chegar ao barraco, pararam à porta e foram olhados com hostilidade pela família do morto. Cabo Martim, o mais educado de todos, tirou seu chapéu e cumprimentou os familiares. Estavam amedrontados com a presença da família, em especial das mulheres, tão bem arrumadas, que pouco se via por aqueles lados. Apenas Negro Pastinha manteve-se firme, Quincas estava sorrindo para eles, sorrindo, Pastinha pensou. “Não haveria força humana capaz de arrancá-lo dali, de perto do paizinho Quincas” (AMADO, 2003, p. 62). Ficaram todos em um canto do quarto em silêncio.

Durante a tarde toda, Vanda teve a sensação de que seu pai lhe fazia provocações. Seu sorriso cínico e debochado a incomodava, agora tinha a certeza de que Quincas preferia a companhia de seus amigos vagabundos à presença da família. Quase ao final da tarde sentiu a inquietação de Quincas, que estava ansioso dentro do caixão, agora ela sabia, estava à espera de seus amigos. Seu sorriso cínico estava acentuado.

Pensava Vanda que havia domado novamente o pai, que este estava vencido, que iria silenciar as palavras sujas saídas dos lábios, que estava derrotado finalmente. Ela despiu-o de suas vestes maltrapilhas de Rei da vagabundagem e transformou-o em Joaquim, porém, agora ela sabia que era de Quincas o cadáver no caixão e não de Joaquim, seu pai. Sentiu-se ofendida, passou-lhe pela cabeça, devolver o esquife à funerária, vender as roupas pela metade do preço pago. Mas não, manteve-se firme, faria a sua vontade.

Como combinado antecipadamente, as mulheres ficariam durante o dia e à noite, Eduardo e Leonardo ficariam velando o defunto. Nesse momento, Leonardo disse à esposa e à tia que já era hora de saírem; contudo, Vanda, indignada com a presença dos vagabundos, disse-lhe “– daqui a pouco” (AMADO, 2003, p. 64) Pastinha, soluçando muito, dizia “– ele era o pai da gente” (AMADO, 2003, p. 64) Essa frase causou riso em Marocas, que, não se contendo, ria às gargalhadas no que foi seguida por Pastinha. Os dois ficaram a gargalhar estrondosamente, o que causou a Vanda a impressão de estar Quincas a debochar dela. Tinha certeza, ele estava se divertindo com a situação.

O riso grotesco de Marocas, seguido pelo de Negro Pastinha, remete o leitor à figura carnavalesca do bufão, personagem da sociedade que se transforma e se une no sentido de festejar e realizar fantasias por meio de formas concreto-sensoriais na expressão da cosmovisão carnavalesca. É o louco, o néscio, aquele que será coroado o rei do carnaval, aquele de quem todos riem.

Cada um estava perdido em seus próprios pensamentos com relação ao morto. Vanda preocupada com o deboche, Eduardo, definitivamente, não estava com vontade nenhuma de ficar ali a noite inteira; Marocas, admirada por Pastinha, gostaria de estar em casa; Leonardo ficaria por pouco tempo, não podia perder noites de sono. Foi Cabo Martim quem propôs. – “Se os distintos quiserem ir descansar, a gente fica tomando conta dele” (AMADO, 2003, p. 67). Leonardo acompanhou as mulheres até a condução e retornou.

Por volta de dez horas, Leonardo acordou Eduardo e avisou-o de que iria embora e retornaria pela manhã. Assim dá tempo para você “ir em casa trocar de roupa” (AMADO, 2003, p. 71). Eduardo, com dores no pescoço, lembrava-se de sua cama, porém, acompanhava deliciado a discussão entre os quatro amigos sobre quem ficaria com Quitéria do Olho Arregalado, quem iria substituir Paizinho em seu coração. Em certo momento, Eduardo chegou-se aos quatro e perguntou se ficariam lá a noite inteira. Anuindo os quatro, Eduardo tirou do bolso dinheiro e ofereceu para a compra de sanduíches e disse que iria descansar. Decidiram não deixar o morto sozinho nem por um minuto: “– Pode ir descansado, a gente faz companhia a ele” (AMADO, 2003, p. 73).

O dinheiro oferecido por Eduardo serviu para financiar a cachaça daquela noite, seria uma noitada e tanto. Aos poucos, os quatro amigos começaram a analisar a situação: que família sovina, nada para servir aos presentes, mesmo em velórios mais pobres havia, pelo menos, um café e cachaça. Sentia-se a família tão importante, mas deixava o morto naquela situação, sem nada oferecer.

Paizinho estava deveras bonito e arrumado aquela noite, “estava um senhor, um defunto porreta” (AMADO, 2003, p. 74). Quincas sorriu com o elogio, e Pastinha cutucou-lhe as costelas. Os amigos resolveram rezar pela alma do amigo, mas pouco sabiam de rezas, mesmo porque Quincas parecia indiferente a elas. Parecia mesmo é estar acalorado com aquelas roupas. Os amigos resolveram dar-lhe um pouco da cachaça. Mas, deitado, estava difícil; então, resolveram sentá-lo, estava sorridente, Quincas morrera sorrindo, um sorriso de deboche, seria pela morte ou

pela vida pregressa? Seu sorriso, que Vanda considerou uma zombaria pelos esforços em torná-lo apresentável, pode ser também relacionado à máscara carnavalesca que encobre, muitas vezes, o sentimento. Para Quincas, parece aliviar a tristeza da morte. É o bufão, “é o louco promovido a rei do carnaval, papel que Quincas não tem dificuldade em assumir” (PAES, 1992, p. 37).

Ao observar as roupas, acharam não haver necessidade de enterrá-lo com roupas novas com tanta gente precisando. Aliviaram-no do paletó e Quincas gostou, estava quentíssimo. Tiraram a camisa, os sapatos e o vestiram com as velhas roupas. Esse, sim, é Quincas, o paizinho. Alegres, cada um ficou com uma peça de roupa: Pé de Vento, com as calças; Martim, com o paletó. A camisa seria trocada por cachaça e as cuecas, ah! que família sovina, não as vestiram no morto: “ – Unhas de fome... – precisou Quincas” (AMADO, 2003, p. 79).

Ao ser aliviado das roupas novas, seus amigos lhe devolveram a personalidade que Vanda tanto queria ocultar. Ao trocar suas vestimentas, seus amigos o trazem de volta ao lugar de que ele tanto gosta e que escolhera para viver. Mais ainda, restabelecem a liderança de Paizinho que sua família pensou reprimir ao colocá-lo no caixão. Essa troca de roupas remete à reminiscência das fantasias carnavalescas com as quais se trocava simbolicamente de lugar. O empregado assumia a posição do patrão e vice-versa: uma troca de personalidades e posições sociais.

Assim, nesse momento, Quincas rompe com todos os vínculos familiares e enterra todas as censuras. “Com a troca de roupas, dá-se também a dos princípios: vai-se embora o dever que aperta e sufoca e em seu lugar fica o prazer, que relaxa como roupa velha” (DIMAS, 1992, p. 180). Vale lembrar que não é para recuperar a imagem de Quincas somente que essa mudança de “roupas” colabora. O ato espelha a trajetória do autor que, nessa obra, “dá adeus ao fardão ideológico e passa a envergar uma bata mais soltinha” (Ibid., p. 181).

A notícia da morte de Quincas causou um “rastros de tristeza onde quer que se consumisse cachaça” (PAES, 1992, p. 38). Ao retirá-lo do velório e adentrar a “noite do encantamento” (Ibid), acontece sua última jornada pelas ruas e becos, pela “utopia carnavalesca”, pelo reino da abundância, pela liberdade, pela amizade, pela alegria e até mesmo pela escolha da própria morte:

É como vivo que Quitéria o acolhe de volta aos seus braços amorosos, ralhando com ele pelo susto que lhe causara ao fingir-se de morto. É como vivo que ele participa da briga no bar do Cazuza contra os maconheiros. E quando, como vivo também, desfila em cortejo pela Ladeira de S. Miguel, ao lado da amante e dos companheiros de velada, soam vivas e aclamações a que ele agradece 'com a cabeça, como um rei de volta a seu reino' (PAES, 1992, p. 38).

Esses traços carnavalescos, presentes na obra de Amado, traçam uma relação direta com a troca de posições entre patrão e empregados que Paes (1992) chama de "princípio pastoral". Consiste não apenas na troca entre a vida no campo ou na cidade, mas também na sociedade de Salvador ou nas ruelas do Tabuão. Quincas desiste de sua posição respeitável e, em nome de sua liberdade, escolhe vagabundear, farrear, beber, cantar, frequentar o meretrício, enfim, viver miseravelmente feliz. Sua filha o reprova, desdenha essa nova vida, porém, é nela que ele é o "pai da gente", da ralé em detrimento da gente considerada como "respeitável":

Com isso, a carnavalização se demonstra menos um processo de inversão, como no paradigma bakhtiniano, que de restituição: os amigos de Quincas, ao tirarem-no do caixão e ao lhe despirem a fatiota "decente", trazem-no de volta à sua verdade pessoal e o ajudam a levar-lhe a coerência até o fim, até a morte escolhida (PAES, 1992, p. 40).

O destino do grupo alegre é a peixada a bordo do saveiro de Mestre Manuel, porém, não sem antes fazer uma varredura pelas ruas e vielas em busca dos amigos e de mais cachaça. Noite memorável, parecia noite de festa, Quincas superou-se.

Da Matta (1997) refere à carnavalização como a dialética entre a casa e a rua que, na obra, pode-se tomar como representação da morte (casa) e da vida (rua). Joaquim estava morto em casa e, ao sair pelas ruas com os amigos, torna-se Quincas ressuscitado.

Assim, em casa, o indivíduo está sujeito ao rígido código de amor e respeito à sua família, o grupo visto como inevitável, inescapável, da qual ele é um perpétuo dependente e no qual dissolve sua individualidade em muitas ocasiões. A esse grupo, conforme quer nossa ética social, "tudo se deve", pois é nele que se aprende a ser "alguém", a tornar-se uma pessoa.

O mundo da rua é considerado como oposto, visto que, quando sai para a rua, o indivíduo está sujeito aos vários códigos impessoais, é um espaço hostil, sem

hierarquia. Essa consideração está ligada à ideia de que sair à rua é sair do lugar seguro para um lugar onde se é anônimo. É preciso que haja um ritual para que isso aconteça, é preciso arrumar-se, ficar apresentável, falar corretamente, manter um comportamento correto, mostrar que “se tem berço”. Vestir-se bem, ter boa aparência ao sair; enfim, o fato de ir para a rua revela um sinal contra o anonimato.

Quincas Berro D'água abdicou dessa prerrogativa, de ser “alguém”, de mostrar hierarquia, saiu do lugar seguro – sua casa – para adentrar o mundo hostil das ruas. Vestido com andrajos era mais um na multidão, poderia passar despercebido. Nas manifestações populares, como no carnaval, essas diferenças são eliminadas, é como um espaço especial criado fora do tempo real onde as preocupações não existem e as relações são sempre de cordialidade, afinal, todos estão ali pelo mesmo motivo. Não existem regras, criam-se novos grupos, novas relações solidárias.

Notadamente, são simples os opostos, rua e casa. A rua é o mundo, imprevisível, repleta de acidentes e paixões, movimento e ação. A casa é o controle, tudo está em seus respectivos lugares, em harmonia, com calor e afeto. Dessa maneira, os de casa são diferentes dos da rua. Quincas Berro D'água, em casa, era homem de respeito, trabalhador, educado, impecável, mas, na rua, era o rei da vadiagem, o bêbado, o maltrapilho.

O indivíduo, ao estar na rua, precisa ter atenção para não violar as hierarquias. Também necessita estar atento e escapar de ser iludido, pois, a rua é lugar de enganos, da malandragem. Diferentemente de casa, onde o ambiente é dividido em espaços delimitados e, devido a essa delimitação, define-se uma maior ou menor intimidade.

O processo de oposição entre a rua e a casa sugere uma análise do mundo social brasileiro, sobretudo no que se refere à ritualização. É a situação de oposição rua/casa, dois universos distintos organizados de forma oposta. Em casa, e pela organização das residências, a varanda é o elo de ligação entre os opostos, é ambígua, une o dentro e o fora, já que fica de frente para a rua.

Ao adentrar a casa, a sala de visitas sugere outra ambiguidade, é onde os “de fora”, as visitas, são recebidos, é o espaço intermediário. Do mesmo modo, o posicionamento das janelas permite que a rua seja vista, permite apreciar o movimento, o desfile das pessoas. É por meio delas que se consegue a comunicação do de dentro com o de fora:

No Brasil, é um sinal de pobreza (e mesmo de indigência social) residir em um espaço indiferenciado interna ou externamente, pois quem reside assim está certamente sujeito a confusões e misuras, sinal de alta inferioridade social. Numa palavra, casas de um só cômodo podem levar ao que chamamos de “bagunça” ou estado típico de “sujeira” ou confusão social. Choca a muitos brasileiros, portanto, a falta de cercas divisórias entre as casas nas cidades americanas (DA MATTA, 1997, p. 94).

Dessa maneira, a rua permite também divisões como a “minha rua” ou a “nossa rua”, opondo-se à rua generalizada e impessoal, onde todos andam, é o oposto à praça onde se realizam os encontros.

Quincas saiu de sua casa para a rua, saiu da organização para a desordem, saiu da prosperidade para a pobreza. Morar em um único cômodo, cheio de bagunça e sujeira, era, na opinião de Vanda, indigno. Para ele, a rua era sua sala de visitas, onde encontrava seus amigos para beber cachaça e fazer arruaças. Em casa, era controlado socialmente e, na rua, vivia com os malandros e os marginais. Era livre, o Rei da malandragem.

Esse é o confronto entre os dois mundos de Quincas. O primeiro como burguês, o dos bem comportados, e o segundo era o da vadiagem, o dos vagabundos. A troca das roupas, feita pelos amigos, estabelece a troca de princípios: os deveres para com a sociedade e a família terminam e, em seu lugar surge o Quincas vestido com seus farrapos; ele está cômodo e relaxado com sua velha roupa, sem deveres, apenas o prazer se manifesta. Esse processo estabelece a teoria bakhtiniana de carnavalização, pois Quincas está vestido de farrapos, com seus amigos, cada um com uma peça de roupa nova e todos saem para o cortejo pelas ruas do tabuão a beber e cantar e farrear. É a inversão carnavalesca entre o pobre e o rico, entre o patrão e o empregado.

Em uma visão sobrenatural de aceitação dos amigos, tratam o morto como se estivesse vivo. Quincas é raptado, roubado da morte por eles que lhe proporcionam a liberdade que a família tentou cercar dentro de um caixão. Quitéria o acolhe em sua casa e em sua cama para descansar, o passeio pelos bares e pelas ruas caracteriza um desfile “que se associa ao paradoxo carnavalesco, e a hipérbole, configuradora do desmesurado, do exagero” (PROENÇA FILHO, 2000, p. 188).

A carnavalização é presenciada em várias passagens de Quincas Berro Dágua. A vida de Joaquim/Quincas é marcada pela oposição, o alto e o baixo, o bem vestido e os andrajos, o bem comportado e o cachaceiro, a disputa pelo corpo entre a família e os amigos. A família quer livrar-se de Quincas a todo custo e, para

tanto, o vestem com boas roupas. Os amigos entendem que aquelas roupas o incomodam e vestem nele os andrajos aos quais estava acostumado.

É um processo de entronizar e destronizar tipicamente carnavalesco. A família, ao vesti-lo “adequadamente” destroniza Quincas, mas os amigos o reentronizam com suas velhas roupas. Ele está como um bufão, como um rei perambulando pelas ruas, pelos botequins, pelas casas mal afamadas até chegar ao cais, ao saveiro de Manuel, onde a festa o espera:

Pelo jeito, aquela ia ser uma noite memorável, inesquecível. Quincas Berro D'água estava num dos seus melhores dias. Um entusiasmo incomum apossa-se da turma, sentiam-se donos daquela noite fantástica, quando a lua cheia envolvia o mistério da cidade da Bahia. [...] Era uma noite de encantamento, toques de atabaques ressoavam ao longe, o Pelourinho parecia um cenário fantasmagórico (AMADO, 2003, p. 33).

Andavam todos como se estivessem em um desfile, com Quincas Berro D'água à frente, liderando o cortejo, como se estivessem em uma celebração. Segundo Da Matta (1997), o Brasil, conhecido como o país do carnaval, samba e futebol, poderia, também, ser o berço da malandragem por suas características sociais, sua música, literatura e folclore. O autor criou sua referência de malandragem como a sociologia da malandragem, as atitudes dessa figura na sociedade:

Quincas Berro D'água, divertidíssimo, tentava passar rasteiras no Cabo e no Negro, estendia a língua para os transeuntes, enfiou a cabeça por uma porta para espiar. Malicioso, um casal de namorados, pretendia, a cada passo, estirar-se na rua (AMADO, 2003, p. 33-34).

Ao chegar ao saveiro de Mestre Manuel, uma tempestade cai avassaladoramente sobre o barco, provocando imensas ondas. Em uma dessas, Quincas mergulha para não mais retornar. Sua vontade estava concretizada. Sua atitude gera confusão, não mais se sabe se morreu em casa ou no mar:

No meio do ruído, do mar em fúria, do saveiro em perigo, à luz dos raios, viram Quincas atirar-se e ouviram sua frase derradeira. Penetrava o saveiro nas águas calmas do quebra mar, mas Quincas ficara na tempestade, envolto num lençol de ondas e espumas, por sua própria vontade (AMADO, 2003, p. 94).

Sua vida termina como tanto queria, no mar, sem amarras, livre, como sempre sonhou, libertou-se em fantasias como Joaquim vivo e morto, sagrado e profano, grotesco e sublime, unindo o carnavalizador e o carnavalesco.

Para conseguir definir os dois personagens, Da Matta (1997, p. 122) afirma que uma pessoa se protege por meio das máscaras e das influências familiares, esclarecendo ainda que o indivíduo apresenta duas formas distintas as quais se embasam nos sentimentos, nas emoções e nos desejos. A outra se refere à individualidade social com cada indivíduo formando um todo.

De acordo com o narrador do romance, Joaquim era uma pessoa presa à totalidade social, sem escolhas, com consciência social e amizades selecionadas. Quincas Berro D'água é um indivíduo livre como qualquer outro da rua, suas escolhas são consideradas direitos fundamentais, suas emoções particulares fazem parte de sua consciência individual, a amizade é fundamentada nas escolhas.

Joaquim/Quincas desdobra-se em dois. Enquanto pessoa, sofre influência da família e dos amigos, da sociedade; enfim, enquanto indivíduo, vivenciou as duas opções, mudou seu modo de ser e tomou as rédeas de sua vida. Cansou da influência dominante da esposa, da sociedade, dos amigos, resolveu adentrar as casas noturnas, os bailes, os jogos de cartas, as bebedeiras e livrar-se de tudo o que o deprimia.

Quincas/Joaquim parece sempre ter estado insatisfeito com sua vida. Vanda relembra com saudade e pensa:

Ali deviam estar somente ela, o pai morto, o saudoso Joaquim Soares da Cunha e as lembranças mais queridas por ele deixadas. Arranca do fundo da memória cenas esquecidas. O pai a acompanhá-la a um circo de cavalinhos, armado na Ribeira por ocasião de uma festa do Bonfim. Talvez nunca o tivesse visto tão alegre tamanho homem escarranchado em montaria de criança, a rir às gargalhadas, ele que tão raramente sorria. Recordava também a homenagem que amigos e colegas lhe prestaram, ao ser Joaquim promovido na Mesa de Rendas. [...] nesse dia quem estourava de contentamento era Otacília no meio do grupo formado na sala. [...] Parecia ela a homenageada (AMADO, 2008, p. 41).

Com essas lembranças, Vanda sente que Joaquim foi um bom pai, nas poucas vezes que a levou para passear, sentia-se feliz. Ela percebia isso:

De novo retornou à infância, era ainda ali que encontrava mais precisa a figura de Joaquim. Por exemplo, quando ela, menina de cinco anos, de cabelos cacheados e choro fácil, tivera aquele febrão alarmante. Joaquim não abandonara seu quarto, sentado junto ao leito da pequena enferma, a

tomar-lhe as mãos, a dar-lhe os remédios. Era um bom pai e bom esposo (AMADO, 2008, p. 42).

De que maneira então se pode classificar Quincas, como identificar nele o típico malandro brasileiro tendo sido um homem tão correto? Como vê-lo agora vivendo sem trabalhar, em bebedeiras sem fim, jogos de azar, sem preocupar-se com a aparência e nem com bens materiais? Alguém diz: “o importante é tentar, mesmo o impossível” (AMADO, 2008, p. 15). Com essa afirmação, Quincas demonstra desacreditar nos valores de ordem familiar, na falta de fé, nas repressões, na hierarquia. Pensa tão somente em realizar desejos que antes foram reprimidos, beber, andar atrás de prostitutas, jogar para ganhar sempre, vestir-se em farrapos. Suas atitudes representam o deslocamento entre os opostos, de uma vida para outra, de um mundo para outro.

O malandro tradicional é definido e estudado por historiadores e sociólogos, como uma figura original, carismática, personagem de literaturas, peças teatrais, danças e música. Vive realidades que oscilam entre os opostos, a ordem e a desordem, a ociosidade e o trabalho, rebeldia e acomodação, paixão e razão, é o antigo e o moderno.

Vive de pequenos expedientes, se possível de pequenos subterfúgios onde não exista trabalho. Personagem avessa ao trabalho, assim como Quincas Berro Dágua. Trata-se de uma personagem de muitas facetas, não é um ladrão, não segue a ordem dos cânones tradicionais tampouco a desordem, prima pela esperteza e beira a linha tênue entre a malandragem e a marginalidade.

Suas origens remontam à chegada da família real ao Brasil no ano de 1808, causando grandes mudanças na província do Rio de Janeiro, que passa a ser a sede do Império. Surgiram novos hábitos, novos valores, novos costumes, as pessoas começaram a frequentar os recém-criados cafés, as livrarias, os museus, as bibliotecas, e a cultura, naquele momento, entra em ebulição.

Com essas atividades, a cidade, repleta de pessoas pertencentes à nobreza portuguesa, as classes sociais começam a ter origem e a dividir-se, caracterizando diferenças sociais entre nobres e não nobres. A sociedade do Rio de Janeiro já possuía um contingente de negros, mulatos, brancos, pessoas que não pertenciam à nobreza, mas que lutavam pela própria sobrevivência. O malandro surge entre essas diferenças sociais, transitando livremente pelas mesmas.

Heloísa Costa Milton (2007) apresenta uma definição de malandro de maneira didática e observa que, nas modificações das cidades, nas misturas das raças, surge o malandro o qual apenas deseja o anonimato e privar da companhia de pessoas simples e em ambientes populares. A autora esclarece que:

É desse contexto que emerge a figura do malandro e a sistemática da malandragem como práxis alternativa à superação dos obstáculos, fundamentando-se na consciência de que o trabalho não é o conduto eficiente para a promoção social. Deslocados das esferas de prestígio, os seres à margem da dinâmica social redesenham a cidade com seu deslocamento para as áreas periféricas que comporão arremedos urbanos do universo burguês, tais como os subúrbios, os bairros afastados, os conglomerados coletivos que originaram, no caso do Rio de Janeiro e posteriormente no de outros centros urbanos, a vida no morro e na favela (MILTON, 2007, p. 397).

Joaquim abdicou da família e do trabalho honrado pela frustração em não realizar-se profissionalmente. Sua única premiação foi uma simples caneta. Preferiu viver entre a ordem e a desordem, invertendo os valores adquiridos durante sua vida regrada, mas os novos costumes da boemia apresentam-se como o malandro tradicional, passa à margem da sociedade, mas não é violento.

Antonio Candido (1970) define o tema em seu ensaio “Dialética da malandragem”, e definir Quincas pelo perfil de Cândido é primar pelos opostos de ordem e desordem. É situar a malandragem no centro de uma grande tradição literária brasileira e, como bem define o crítico, vem da Colônia e chega às obras do Modernismo brasileiro.

O crítico reserva para Quincas o espaço central, tendo a seu lado esquerdo a família, que vive sob as normas da sociedade, e a seu lado direito, os que vivem à margem dessa sociedade, opostos às regras burguesas e em conflito com a ordem. De acordo com o autor, seriam dois polos, o positivo e o negativo. Ao centro, está Quincas; à direita, o mundo da ordem, o lado positivo, Otacília, Vanda, Leonardo, os netos e tia Marocas; à esquerda, está o polo negativo, o mundo da desordem, os amigos da boemia.

Candido (1970) observa, ainda, que os dois polos se atraem, conferindo alternância ao movimento da narrativa. Joaquim está no mundo da ordem, passa ao mundo da desordem como Quincas, envolvendo-se com as prostitutas e os boêmios, mas, em seu velório, mais uma vez, passa ao mundo da ordem, vestido de terno e no convívio derradeiro com a família.

Quincas vive, durante anos, com a família passando quase despercebido, sua vida alternava-se de casa para o escritório e vice-versa, sua esposa, autoritária, não o valorizava. Ele era um homem frustrado em atenções e enfrentava, sozinho, as dificuldades do dia a dia. Tudo isso contribuiu para a mudança de Quincas. Suas atividades agora são os jogos de azar, as bebedeiras e não o trabalho. Tentava, talvez, recuperar o tempo perdido, ser livre.

Vanda relembra o momento exato da transformação de seu pai:

Era curioso: não se lembrava de muitos pormenores ligados ao pai. Como se ele não participasse ativamente da vida da casa. Poderia passar horas a lembrar-se de Otacília, cenas, fatos, frases, acontecimentos onde a mãe estava presente. A verdade é que Joaquim só começara a contar em suas vidas quando, naquele dia absurdo, depois de ter tachado Leonardo de 'bestalhão', fitou a ela e a Otacília e soltou-lhes na cara, inesperadamente: - 'Jararacas!' E, com a maior tranquilidade desse mundo como se estivesse a realizar o menor e mais banal dos atos, foi-se embora e não voltou. Nisso, porém, não queria Vanda pensar (AMADO, 2008, p. 42).

Quincas transformou-se em um malandro, avesso ao trabalho, vivendo de festas, bebedeiras e "jeitinhos". Frequenta uma classe social na qual os personagens movimentam-se, adaptando-se aos ambientes. Até sua morte, no mar, conforme seu desejo, e onde terminam suas peripécias. Suas transformações passam da ordem social ao aspecto físico.

Sua aparência torna-se desleixada, suas roupas maltrapilhas e sujas. Já não se importava com a opinião das pessoas que avaliam e classificam o comportamento de alguém pelas roupas que usa. Na verdade, só importava seu sorriso e as possibilidades que a liberdade lhe proporcionava. Esse sentimento é inerente a Quincas, seu desejo de liberdade sempre existiu e, em seu íntimo, existia um malandro latente. Ele era como define Tia Marocas:

- Coitado do Joaquim... Tinha um bom gênio. Não fazia nada por mal. Gostava dessa vida, é o destino de cada um. Desde menino era assim. Uma vez, tu lembra Eduardo?... quis fugir com um circo. Levou uma surra de arrancar o pelo - bateu na coxa de Vanda a seu lado, como a desculpar-se. - E a tua mãe, minha querida, era um bocado mandona. Um dia ele arribou. Me disse que queria ser livre como um passarinho. A verdade é que ele tinha graça (AMADO, 2008, p. 33-34).

Em resumo, a liberdade é necessária para que se expresse o desejo de cada um; as pessoas devem ser avaliadas pelas suas atitudes e pelo seu caráter e não

pela sua aparência ou vestimentas. Estabelecer essa atitude, porém, torna-se difícil em uma sociedade que já se acostumou a avaliar as pessoas pela aparência.

Quincas foi excluído por sua família, que não respeitou suas escolhas. Ele “morreu” no dia em que saiu de casa. A preocupação da família não era com seu bem estar, mas com os comentários que, porventura, pudessem ouvir a respeito de sua atitude:

Ao olhá-lo no caixão, Vanda percebe que ele está sorrindo, que o sorriso de mofa e gozo venceu a fisionomia sóbria encomendada aos especialistas da funerária, para combinar com a solenidade da morte, venceu a roupa negra e a camisa branca, a barba feita, o cabelo engomado, as mãos postas em oração e todos os parâmetros de uma correta morte burguesa. Depois, a brisa do mar vem beijar sua face e ele sai do caixão rumo à sua segunda morte, entre os vagabundos e prostitutas, a morte escolhida. Não há como apagar o sorriso de Quincas Berro D'água. Ou, como Jorge o descreve, o vitorioso sorriso de Quincas Berro D'água. De certa maneira, toda a obra de Jorge Amado é sobre a vitória desse sorriso. É sobre a resistência. No caso de Quincas, resistência à tentativa de enterrá-lo com a piedade fingida que ele não merecia. No caso do povo brasileiro, resistência a uma realidade cruel que lhe impõe um modo de viver e de morrer que ninguém merece (VERÍSSIMO, 1992, p. 510).

Quincas revive, sobrevive a sua morte imposta, é inconformado com essa ideia, não é essa a morte que desejava. Não pode escolher sua vida, mas, escolhe a sua morte, e essa tem de ser no mar. Ele queria morrer no mar, um lugar que não pertence a ninguém nem ao seu país, é de todos.

É com base na dialógica literária e fundamentada no carnavalesco que o escritor, além de seu compromisso social, passa a ter o compromisso estético, especialmente no que se refere à ficção literária brasileira. Afonso Romano de Sant'Anna (2002, p. 206) percebe o carnaval como um elemento polarizador não somente na literatura, mas em toda manifestação artística. Segundo o autor, “o fenômeno rompe a barreira do literário para assumir o aspecto social”. Cita ainda que:

Realiza o exercício de sentimentos mágicos, primitivos e lúdicos da comunidade. Através da máscara do disfarce, da liberação dos instintos nivelam-se as classes sociais e raças, e a música aliada à dança atinge sua função primordial que é a aglutinação do grupo e a expressão dos sentimentos (SANT'ANNA, 2002, p. 206).

O herói do romance em estudo, Joaquim, destaca-se nesse universo carnavalesco, rompe com a vida comum e adentra o espaço carnavalesco da rua

com a máscara de Quincas. Sua vida desvia-se do modo comum, sai de seu ritmo normal. O espetáculo da máscara amolda-se, perfeitamente, ao cenário de uma vida em sentido contrário ao mundo e nivela-se a classe social de seus novos amigos, sua nova família.

O termo “carnavalização” não se refere, exatamente, ao carnaval conhecido por todos, e sim às comemorações realizadas na Idade Média e Renascimento com origem no culto aos mortos e às festas realizadas por ocasião das colheitas. Sant’Anna (1983, p. 45-65) enfatiza que: “[...] a carnavalização já estava nos textos gregos e romanos e enquanto prática comunitária era vivenciada nos ritos agrários de fecundação das tribos, mesmo as mais primitivas”. O autor acrescenta:

O Brasil que tem sido o espaço de uma prática carnavalesca e de carnavalização, certamente tem uma contribuição a dar a essa teoria. Se só agora a teoria começa a ser ampliada e melhor configurada entre nós, na verdade, a carnavalização se instalou tropicalisticamente entre nós desde a Primeira Missa rezada pelos homens de Pedro Álvares Cabral (SANT’ANNA, 1983, p. 52).

No carnaval, as regras passam a não existir, a ordem se transforma em desordem, a hierarquia desaparece e a democracia de Momo impera. Todos são iguais, o povo se manifesta, é o protagonista da festa, alegre e festivo, informal, sem medo, troca de posição social. Não existem diferenças

Trata-se de uma comemoração de gênese muito remota. Suas formas e ritos estão, segundo Durand (apud DOMINGUES, 2001, p. 24-25):

[...] ligadas às práticas orgiásticas que seriam uma comemoração ritual do dilúvio, do retorno ao caos primitivo, de onde deve sair o homem regenerado. Nos rituais de nossos ancestrais, a orgia era uma forma de regeneração. Em decorrência da perda das formas e normas sociais e pessoais, o ser humano experimentava de novo o estado primordial caótico; com a abolição de regras, adquiria-se a condição de sementes que, ao morrer, dão nascimento a uma nova planta. Até hoje a festa carnavalesca tem o caráter negativo da eliminação dos preceitos sociais, mas tem também a alegre promessa de um futuro onde a ordem é ressuscitada.

O evento faz parte das várias culturas brasileiras, que convivem, individualmente, durante quatro dias de folia, sem que se estabeleça uma realidade única. Como escreveu Caetano Veloso⁴ “a praça é do povo”, todos têm a liberdade de frequentá-la e ali viver, cada um, a morte da realidade e o nascimento da

⁴ VELOSO, Caetano. Cantor, compositor brasileiro.

fantasia. E depois, ainda, a morte da fantasia para reorganizar a realidade. O carnaval não se inclui na literatura, mas, em razão de conceitos existentes, é possível agregá-lo ao gênero literário por meio da teoria da carnavalização proposta por Bakhtin (2002).

Conforme preconiza Gonçalves (1982, p. 21):

O carnaval se constitui como um dos rituais onde o congregamento popular expressa suas raízes, seus mitos, numa forma social de alegria e conagração. O carnaval sendo, pois, uma manifestação lúdica coletiva, descarta o realismo e a seriedade como normas sociais. Tanto quanto o universo lúdico, o espaço da literatura carnavalizada se situa num plano onde o riso, o êxtase, o espaço onírico, o grotesco, o picaresco, a ótica visionária convivem lado a lado.

Jorge Amado, desde seu primeiro romance, **País do carnaval**, já era um carnavalizador, sem, contudo, preocupar-se com o tema, opinião do próprio Sant'Anna (1983, p. 58). Nesse romance, o autor já apresentava seu olhar social sobre o país, utilizando o ambiente autoritário e repressivo das leis e instituições do capital e da ordem. Seu olhar passeava também pela igualdade, pelo não reprimido, pela liberdade e pela ordem.

O primeiro, o ambiente autoritário, caracteriza-se pela identificação com o poder, com as regras familiares pelas repressões sociais e econômicas, em que os indivíduos são condicionados a submeter-se e a servir de exemplo para a família e para os filhos. Em segundo, a liberdade e a ordem caracterizam-se na luta pela liberdade no descontrole, na malandragem, em locais públicos, na manifestação de desejos proibidos e reprimidos em casa, por exemplo, a embriaguez e a prostituição.

Na obra **A morte a morte de Quincas Berro Dágua**, observa-se a revolta com determinadas exigências familiares denunciando o autoritarismo e as regras impostas nas relações familiares, profissionais e legais que as pessoas são obrigadas a cumprir. É a partir de Quincas que Amado observa a predominância da classe dominante sobre a classe popular. Vanda, filha de Joaquim, recorda a homenagem prestada a seu pai por amigos e colegas por ocasião de sua promoção na Mesa de Rendas:

Vanda era mocinha, começava a namorar. Nesse dia quem estourava de contentamento era Otacília, no meio do grupo formado na sala, com discursos, cerveja e uma caneta-tinteiro oferecida ao funcionário. Parecia ela a homenageada. Joaquim ouvia os discursos, apertava as mãos, recebia

a caneta sem demonstrar entusiasmo. Como se aquilo o enfiasse e não lhe sobrasse coragem para dizê-lo (AMADO, 2003, p. 34).

Joaquim via e ouvia tudo como se não estivesse presente. Não sentia-se feliz, sua liberdade tolhida, suas vontades não respeitadas, era uma vítima e a família seu algoz. Ao contrário de Quincas Berro Dágua que buscou sua liberdade ao abandonar a família e tornar-se o líder, o rei das velas do submundo.

A verdade é que Joaquim só começara a contar em suas vidas quando, naquele dia absurdo, depois de ter tachado Leonardo de bestalhão, fitou a ela e a Otacília e soltou-lhes na cara, inesperadamente:
– Jararacas! (AMADO, 2003, p. 35).

Sant’Anna (1983) esclarece que a carnavalização já fazia parte dos textos de Anchieta, Gregório de Mattos e Machado de Assis. Ao estudar o efeito de carnavalização, percebe-se que a mesma existe sem que haja, obrigatoriamente e explicitamente, o carnaval. Com essa afirmação, a teoria da carnavalização apresenta-se de maneira figurativa, por meio de representações.

A teoria da carnavalização, caracterizada por suas sátiras picarescas, pelo espírito carnavalesco, pela malandragem, é importante para exemplificar, na chamada segunda fase de Jorge Amado, essas manifestações. É inerente ao pícaro determinar a possibilidade aos indivíduos na escolha de seus processos culturais, políticos e sociais. Candido (1970, p. 67), em sua visão básica sobre o pícaro, afirma que:

Um traço básico do pícaro: o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das ‘picardias’. Na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos ele vá se tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa.

O autor, no ensaio “Dialética da malandragem”, apresenta as origens do pícaro, afirmando que:

[...] o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das “picardias”. Na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa (CANDIDO, 1998, p. 22).

Percebe-se que o pícaro vive em função da sorte, sem plano, quase como um fantoche que, aos poucos, cria um amadurecimento, tornando sua vida

desencantada. O pícaro se apresenta sempre amável e sorridente, mas, ao mesmo tempo, sem sentimento, apenas com a ação de ataque e defesa. Esse tipo de malandro pertence a vários lugares e se relaciona com diversos grupos sociais, sempre com o intuito de se dar bem.

Assim como o pícaro, a personagem Quincas Berro D'água se relaciona bem com todos, é o indivíduo que tudo sabe, sempre tem um bom conselho para as mais diversas situações, é o rei dos vagabundos e malandros. Além disso, gosta de aproveitar a vida, bebendo com os amigos, vivendo na boemia.

Destacamos aqui, em breve relato, as mortes de Quincas, tendo ocorrido a primeira ao abandonar a família, todo um aparato de mistério foi elaborado para que todos pensassem que Joaquim estava deveras morto:

[...] quando se tornara o desgosto e a vergonha para a família. A ponto de seu nome não ser pronunciado e seus feitos não serem comentados na presença inocente das crianças, para as quais o avô Joaquim, de saudosa memória. Morrera há muito, decentemente cercado da estima e do respeito de todos. O que nos leva a constatar ter havido uma primeira morte, senão física pelo menos moral, datada de anos antes (AMADO, 2003, p. 3).

A segunda, ao ser encontrado morto, de fato, por Quitéria:

A negra viera pelas ervas, urgia recebê-las, estavam na época sagrada das festas de Xangô. [...] Como sempre, a porta do quarto, no alto da íngreme escada, encontrava-se aberta. [...] a negra chamou e não obteve resposta. [...] íntima e acostumada às brincadeiras de Quincas, sentou-se na cama, disse-lhe estar com pressa. Admirou-se dele não estender a mão libertina, viciada nos beliscões e apalpadelas. Fitou mais uma vez o dedo grande do pé direito, achou esquisito. Tocou o corpo de Quincas. Levantou-se alarmada, tomou da mão fria. Desceu as escadas correndo, espalhou a notícia (AMADO, 2003, p. 3).

A terceira e seu grande desejo, morrer e ser enterrado nas águas escuras da baía, velejar para sempre, sem destino, livre:

Aproximava-se o saveiro lenta e dificilmente das águas mansas do quebramar. Mais um pouco e a festa recomeçaria. Foi quando cinco raios sucederam-se no céu, a trovoada reboou num barulho de fim de mundo, uma onda sem tamanho levantou o saveiro. Gritos escaparam das mulheres e dos homens, a gorda Margô exclamou: – Valha-me Nossa Senhora! No meio do ruído, do mar em fúria, do saveiro em perigo, à luz dos raios, viram Quincas atirar-se (AMADO, 2003, p. 84-85-86).

A ironia, o deboche e a tragédia fazem parte da obra. O sorriso cínico de Quincas dentro do caixão, suas atitudes em vida, seus amigos no velório a beber e comer contrastando com as atitudes da família, que se mantinha na ordem e na decência. A oposição entre a vida e a morte, ou vice-versa, supõe que, para Quincas, morrer para uma vida era nascer para a outra.

Ao sair de sua casa, estava morto, ao encontrar os amigos, estava vivo. É a oposição entre riqueza e pobreza. É a dupla vida cheia de contradições; é o cômico e o burguês em seu velório, é poder escolher o modo de morrer, mesmo estando morto. E ainda tem a capacidade de reunir pobres e ricos, a ralé e a burguesia. Ao renascer, todos cantam, riem e bebem.

Vanda sentia-se preocupada com os amigos de Leonardo na repartição, o que eles diriam se soubessem onde Quincas morava, quem eram seus amigos, onde era o velório. Sentia-se desconfortável com a ideia de que alguém pudesse descobrir a verdade e fazer algum comentário.

O pior seria se a notícia se espalhasse entre os colegas, murmurada de mesa em mesa, enchendo as bocas de risinhos maledicentes, de piadas grosseiras, de comentários de mau gosto. Era uma cruz aquele pai. Transformara suas vidas em um calvário, estavam agora no cimo do morro. Era ter um pouco mais de paciência. Com o rabo do olho, Vanda espiou o morto. Lá estava ele sorrindo, achando tudo aquilo infinitamente engraçado (AMADO, 2008, p. 27-28).

Por esse pensamento, confirma-se que a sociedade avalia uma pessoa pelo que ela aparenta, pelo que ela veste e não pelo seu caráter. A preocupação excessiva de Vanda, o medo de que os amigos de seu marido descobrissem a verdade, o que pensariam dela e de Leonardo. Lembrou-se de Otacília; esta sempre dizia que tudo ia dar certo em suas vidas.

Em momento algum, sua família procurou Joaquim para esclarecer os motivos de seu abandono. Vanda e Otacília nunca se sentiram culpadas por sua atitude. Parecia não haver interesse em esclarecer, era muito mais fácil aceitar a nova situação de vida do pai como fato consumado e fingir que Quincas estava morto afinal, era um vagabundo e sempre havia alguém para fazer comentários maldosos. “– Quincas estava na Rampa do Mercado dizia um. – Quincas estava cantando pelas ladeiras com mulheres de má vida, dizia outro”. Vanda, a filha envergonhada tinha horror.

Esse comportamento de Quincas demonstra não só o que pode representar a repressão na vida de uma pessoa, como também a coragem ao enfrentar a família e sair de casa com apenas a roupa do corpo. Saiu para ser um mendigo, um vagabundo, para não ter de trabalhar, para fugir das jararacas, para viver a vida que queria viver:

Dez anos levava Joaquim essa vida absurda. “Rei dos vagabundos da Bahia”, escreviam sobre ele nas colunas policiais das gazetas, tipo de rua citado em crônicas de literatos ávidos de fácil pitoresco, dez anos envergonhando a família, salpicando-a com a lama daquela inconfessável celebridade. O cachaceiro mor de Salvador o esfarrapado da Rampa do Mercado, pó senador das gafieiras, Quincas Berro Dágua, o vagabundo por excelência, eis como o tratavam nos jornais, onde por vezes sua sórdida fotografia era estampada [...] (AMADO, 2008, p. 78).

Mais uma vez o autor evidencia a carnavalização na narrativa e por meio das relações diferenciadas de Quincas Berro Dágua. Suas peripécias durante o passeio pela noite em bebedeira até chegar ao saveiro de mestre Manuel, em seu velório, uma cena cômica acontece com o morto, que fala, mesmo depois de ser colocado no caixão. Ele debocha de Vanda, sua filha envergonhada:

Naquela hora do crepúsculo, do misterioso começo da noite, o morto parecia um tanto cansado. Vanda dava-se conta. Não era para menos; passara ele a tarde a rir, a murmurar nomes feios, a fazer-lhe caretas. Nem mesmo quando chegaram Leonardo e tio Eduardo, por volta das cinco horas, nem mesmo então Quincas repousou. Insultava Leonardo paspalhão!, ria de Eduardo (AMADO, 2008, p. 53-54).

Por ocasião do velório de Quincas, houve um momento em que a família e os amigos começam a dialogar, já que estavam todos em um mesmo local, para uma mesma finalidade; portanto, esse pode ser considerado evento e sendo assim e dessa maneira, em local público, a família não tem como impedir a participação de outras pessoas. São pessoas de classes sociais, raças e costumes diferentes participando de um mesmo evento carnavalizador. O narrador mostra esse momento de união entre as classes do seguinte modo:

Cumpriram-se os ritos de gentileza do povo da Bahia, o mais pobre e o mais civilizado. Calaram-se as bocas. As abas do fraque de Curió elevavam-se ao vento, sobre a sua cara pintada começaram a correr as lágrimas. Três vezes abraçaram-se, ele e Negro Pastinha, confundindo seus soluços. [...] Agora estavam ali em silêncio, de um lado a família de Joaquim Soares da Cunha, filha, genro e irmãos, de outro lado os amigos de Quincas Berro Dágua (AMADO, p. 57-58).

Por conseguinte, no relato do riso, da alegria da violação das regras e da ordem natural dos acontecimentos, o autor estabelece a sátira menipeia na narrativa.

Ao retirar Quincas do caixão, seus amigos contribuem para o reconhecimento do ato carnavalizador da oposição. O espaço aberto e o espaço fechado – o espaço dentro do caixão – e o espaço fora, nas ruas do tabuão. A exaltação carnavalesca da bebida está, desde o início, ligada a Quincas. Desde o dia em que bebeu água pensando ser cachaça, dia em que deu o grito memorável que se tornou sua marca registrada, “Berro D’água”.

Como a carnavaalização é caracterizada pela troca do velho pelo novo, inversão de costumes, da vida pela morte, do sacro pelo profano, ou seja, a maneira de ver o mundo pelo inverso sem imposições culturais ou apelos. Partindo desse pressuposto teórico de carnavaalização, percebem-se essas características transpostas para a obra de Amado, carnavaalização e dessacralização. Arrancado da morte para ir à farra com os amigos. Saiu de casa para a rua.

Um morto que conversa com seus amigos, abandona seu caixão, sai à praça pública, caminhando com seus amigos para a última farra. Tudo isso acontece durante seu próprio velório. A caminhada pelas ruas assemelha-se a um bloco carnavalesco. Ocorre assim também durante os festejos do carnaval, vários blocos saem às ruas e encontram outros blocos, interagindo e festejando juntos.

Dessa maneira, aconteceu com Quincas e seus amigos, até chegaram ao saveiro de Mestre Manuel, local em que encontraram os amigos e conhecidos e festejaram com eles aquele momento:

Tá doidinho pela moqueca. – e porque a gente não vai? Mestre Manuel é até capaz de ficar ofendido. Entreolharam-se. Já estavam um pouco atrasados, pois, ainda tinham de ir buscar as mulheres. Curió expôs suas dúvidas: – A gente prometeu não deixar ele sozinho.

– Sozinho? Porquê? Ele vai com a gente. – Tou com fome – disse Negro Pastinha.

Consultaram Quincas: – Tu quer ir? – Tou por acaso aleijado, pra ficar aqui? Vambora paizinho (AMADO, 2003, p. 80).

Difícil entender que um morto fale e brinque em seu próprio velório. Esse só podia ser Quincas. Vanda pensa estar ficando louca ao ver seu pai sorrindo no caixão, a chamá-la de jararaca, a assoviar gaiatamente. Será que estava

acontecendo mesmo? É na presença das cenas cômicas durante a loucura do velório de Quincas que o autor estabelece a teoria da carnavalização.

O riso, a morte e o renascimento a ridicularização dos amigos e a festa organizada por eles, confirmam o reconhecimento de Quincas entronizado como o rei. A família o destrona estigmatizando-o como bêbado e malandro, os amigos o coroam juntamente com as prostitutas que o endeusam. Ele era o chefe, era todo bondade e compreensão, era o paizinho.

Essa é uma história verídica que Jorge Amado adapta à ficção permeada de fatos cômicos e fantasiosos que só a ficção permite. A informação é de Sant'Anna, no pós-fácio de livro de Amado (2008, p. 96), que informa ser real a história de Quincas, vivenciada por uma pessoa real e adaptada por Jorge Amado:

Quincas existiu de fato. Existiu, claro, com outro nome, que vou logo revelando – cabo Plutuarco. Esse nome verdadeiro, no entanto, já parece um trejeito literário. ...Jorge Amado, em seu livro, enganando ficcionalmente o leitor, diz que o nome de batismo de Quincas era Joaquim Soares da Cunha. Era, mas não era. Posso lhes afiançar que o nome do cartório de Quincas, ou melhor, do cabo Plutuarco, era Wilson Plutuarco Rodrigues Lima.

Assim, por meio desse estilo sério/cômico, Quincas encerra sua vida do modo por ele desejado ao longo de sua vida:

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, 2002, p. 95-96).

Esse verso mostra o seu desejo, ou seja, morrer no mar, o lugar do qual quer se apropriar, que não é de ninguém, mas é de todos. Quer libertar-se das amarras da vida, dos compromissos, de tudo que o prende e não existe lugar melhor para isso do que o mar em sua vastidão. Ele quer vagar pelas águas profundas porque ele é o marinheiro, é o capitão, é o mestre. O mar está em seu sangue. É dessa maneira que vai encontrar a liberdade. Liberdade que já encontrou em vida e na terra, ao se libertar das amarras familiares e ao se aposentar para viver uma vida de alegrias e sem compromissos.

Bakhtin (2010, p. 140) assinala que o corpo liberta-se a partir do riso e da comicidade, tal como nas festas da Idade Média, tranquilizando todas as tensões. O riso e a gargalhada encenam a liberdade por algum tempo. Desse modo, riso e liberdade estão associados indissolúvelmente.

A narrativa de Quincas representa um marco qualificativo na obra ficcional de Amado, que constrói suas personagens de maneira simples, inteligente, brindando-as com uma sabedoria prática e tornando-as habilitadas à sobrevivência. Sendo assim, é um romancista que não apenas descreve as mazelas da sociedade, mas também a explica por meio do narrador intermediário. Esse se ajusta a realidades mais firmes, mais fortes e menos subjugadas aos modelos acadêmicos (DIMAS, 1992, p. 180)⁵.

Bakhtin (2010) destaca que a rua é o lugar onde o indivíduo desnuda-se e afirma que:

O principal palco das ações carnavalescas é a praça pública e as ruas contíguas. É verdade que o carnaval entrava também nas casas, limitava-se essencialmente no tempo, e não no espaço. O carnaval ignora a arena cênica e a ribalta. [...] A praça era o símbolo da universalidade pública. A praça pública carnavalesca – praça das ações carnavalizadas – adquiriu um novo matiz simbólico que a ampliou e aprofundou. Na literatura carnavalizada, a praça pública, como lugar de ação do enredo, torna-se bipolar e ambivalente: é como se através da praça pública real transparecesse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroação e destronamentos públicos (BAKHTIN, 2010, p. 140).

A moderna ficção contemporânea, por sua elasticidade, permite o rompimento com a hierarquia. Nesse ponto, o autor, com seus conceitos fecundos, permite reinterpretar obras com conotações carnavalescas e também em outras manifestações, práticas culturais e ritos populares. Exemplo dos rituais do candomblé, ao agregar elementos africanos que se miscigenam com outras crenças.

No realismo grotesco, como ressalta Bakhtin (2008, p. 17), a representação do cósmico e das alegrias tem como representante o povo, que renova suas esperanças e seus desejos nesse ambiente festivo não habitual. O rebaixamento do que é elevado passa a ser exibido no plano material e corporal: “No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem caráter formal ou relativo. O alto e o

⁵ DIMAS, Antonio. Quincas, o trêfego. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: Casa de Palavras, 1992. p. 179-181.

baixo possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente topográfico” (BAKHTIN, 2008, p. 18).

Essas características carnalizadoras, na obra de Amado, traçam uma relação direta com a troca de posições entre patrão e empregados que Paes (1992) chama de “princípio pastoral” que não consiste não apenas na troca entre a vida no campo ou na cidade, mas também na sociedade de Salvador ou nas ruelas do Tabuão. Quincas desiste de sua posição respeitável e, em nome de sua liberdade, escolhe vagabundear, farrear, beber, cantar, frequentar o meretrício, enfim, viver miseravelmente feliz. Sua filha o reprova, desdenha essa nova vida, porém, é nela que ele, Quincas, é o “pai da gente”, da ralé em detrimento da gente tida como “respeitável”:

Com isso, a carnavalização se demonstra menos um processo de inversão, como no paradigma bakhtiniano, que de restituição: os amigos de Quincas, ao tirarem-no do caixão e ao lhe despirem a fatiota ‘decente’, trazem-no de volta à sua verdade pessoal e o ajudam a levar-lhe a coerência até o fim, até a morte escolhida (PAES, 1992, p. 40).

Segundo Bakhtin (2010), é no mundo de baixo que se revela o grotesco como a vida e a morte de Quincas Berro D'água revelam-se na narrativa de Amado. Naturalmente, o autor reflete sobre o carnaval da Bahia, festa que é palco de várias obras de sua autoria. No livro **A morte e a morte de Quincas Berro D'água**, o herói faz a sua escolha, traça o seu destino, articula a sua morte como um último ato grandioso. O evento não será apenas um enterro decente, como quer sua família, pois a morte não quer uma morte chorada, mas uma morte comemorada, festejada e até mesmo “bebemorada” pelos amigos.

Como sugere Bakhtin (2010), o humor grotesco, baixo, popular pode ser relacionado a uma sátira sobre a religiosidade. Os quatro amigos, Curió, negro Pastinha, cabo Martim e Pé de Vento, podem profanamente, ser comparados aos quatro evangelistas, Lucas, Mateus, João, Marcos, assim como Quincas Berro D'água personifica-se na imagem de Jesus, sendo que a cachaça representa o vinho.

Dessa maneira, é possível encontrar Jorge Amado nas definições de Bakhtin (2010), por sua força literária definida pelas características carnavalescas do crítico russo, cujas teorias não são de maneira alguma, prontas, não estão acabadas e fechadas, uma vez que são plenas de ambivalência e diálogos. Essa característica

de teoria inacabada serve como premissa para outros diálogos, o que a torna bastante promissora:

E, de repente, ler o que Bakhtin confere às sátiras menipeias é reler Jorge Amado. Aí a obrigação não é com a realidade externa, mas com uma verossimilhança interior do texto. Há uma 'excepcional liberdade de invenção temática e filosófica' e um acúmulo de 'situações extraordinárias'. A descrição dos *bas-fond* com os bêbados e prostitutas, marinheiros e ladrões revela um narrador que 'não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida'. Eis aí uma narrativa que dá livre curso às 'fantasias, à loucura e aos sonhos' como espaços naturais do homem (SANT'ANNA, 1983, p. 57).

O processo da carnavalização fica assim ratificado. Quincas decide de que maneira prefere morrer, mas essa maneira não se coaduna com a vontade de Vanda, sua filha, nem com a de sua família. Não deseja de modo algum ficar preso dentro de um caixão, quer, sim, mergulhar nas águas do mar como sua eterna morada. Quer ser lembrado com risos e galhofas, como um marginal alegre e heroico. O autor do romance, nesse sentido, propõe uma nova vida, com novos rituais do riso bêbado, unindo comédias e tragédias com o grotesco e sua perspectiva carnavalesca.

Segundo Amado (2002), em sua escrita simples, crítica, carnavalesca, o riso faz sua aparição na maior parte de sua narrativa por meio de paródias e situações burlescas, um linguajar obsceno, repleto de destronamentos em que a cultura popular, discutida por Bakhtin (2010) em seus estudos sobre a carnavalização, refere-se às bufonarias, aos distúrbios em praça pública. Essas manifestações populares e festivas estão permeadas de figuras com deformações, aleijões, imagens cômicas, além de corpos com formatos destoantes da estética clássica:

Num mapeamento da história da plástica grotesca, Bakhtin afirma: 'O método de construção dessas imagens procede de uma época muito antiga: encontramos-na na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos. Não desaparece tampouco na época clássica; excluído da arte oficial, continua vivendo e desenvolvendo-se em certos domínios 'inferiores' não canônicos: o das artes plásticas cômicas'. [...] 'Nos fins da antiguidade, o tipo de imagem grotesca atravessa uma fase de eclosão e renovação, e abarca quase todas as esferas da arte e da literatura. Aparece então, sob a influência preponderante da arte oriental, uma nova variedade de grotesco. Mas como pensamento estético e artístico da Antiguidade se desenvolveu no sentido da tradição clássica, não se deu ao tipo de imagem grotesca uma denominação geral e permanente, isto é, um termo especial. Tampouco foi reconhecido pela teoria, que não lhe atribuiu um sentido preciso' (BAKHTIN, 1996, p. 27-28)

Nos parâmetros canônicos ocidentais, a beleza está no elevado, nas partes altas, na cabeça, nos olhos, na mente, nos valores nobres, nas qualidades e nas virtudes. Opostamente, o grotesco está relacionado e concentra-se nas partes internas inferiores, o traseiro, a genitália, as excrescências, as erupções que afloram. É nesse ponto que Bakhtin (2010) concentra seu estudo e interpreta o grotesco, explorando o que há de mais espalhafatoso e preponderante no corpo humano. Tudo o que serve para rebaixar, injuriar, destronar. O grotesco incomoda, fere os olhos mais atentos, fere a cultura clássica, a moral burguesa – que determina o bom e o mau, o bonito e o feio: “O dedão do pé direito saía por um buraco da meia, os sapatos rotos estavam no chão” (AMADO, 2003, p. 3).

O termo “grotesco” tem sua origem na Roma do século XV e, de acordo com Bakhtin (2010), sugere metamorfose, “em movimento interno da própria existência”. A origem semântica da palavra vem do termo *grottesco*, que advém de *grotta* ou, para nós, gruta. Essas, utilizadas para abrigar termas, em cujas paredes, eram pintadas figuras entrelaçadas representando animais e seres humanos. A palavra “grotesco”, desde então, sugere a mudança de determinadas formas em outras, como existência inacabada.

No universo carnavalesco, o grotesco aflora com uma concepção mais humana, encontra mais possibilidades nesse cotidiano no qual é próprio mudar as leis que regem a vida oficial. A ordem natural das coisas inverte-se, os sentidos ficam de trás para frente, o uso de fantasias permite a inversão de papéis, homens vestidos de mulheres e vice-versa, aliados a práticas irreverentes e transgressoras como a paródia sacra, a coroação do bufão.

Segundo Hall (2003 apud OLIVEIRA, 2011, p. 25-26):

No ‘carnaval’ de Bakhtin, é precisamente a pureza dessa distinção binária que é transgredida. O baixo invade o alto, ofuscando a imposição da ordem hierárquica; criando, não simplesmente o triunfo de uma estética sobre a outra, mas aquelas formas impuras e híbridas do ‘grotesco’; revelando a interdependência do baixo com o alto e vice versa, a natureza inextricavelmente mista e ambivalente de toda vida cultural, a reversibilidade das formas, símbolos, linguagens e significados culturais; expondo o arbitrário do poder cultural, da simplificação e da exclusão, que são os mecanismos pelos quais se funda a construção de cada limite, tradição ou formação canônica, e o funcionamento da cada princípio hierárquico da clausura cultural.

Quincas Berro Dágua, em sua morte, desencadeia a ação carnavalesca de seus amigos. Ao retirá-lo do caixão, vesti-lo com roupas ordinárias, sair às ruas do

Tabuão para beber e farrear, os amigos destronam de vez Joaquim, rompem com todos os laços familiares, o riso estampado e sarcástico em seu rosto caçoa das vontades de sua filha Vanda:

Pelo jeito, aquela noite ia ser uma noite memorável, inesquecível. Quincas Berro Dágua estava num dos seus melhores dias. Um entusiasmo incomum apossara-se da turma, sentiam-se donos daquela noite fantástica, quando a lua cheia envolvia o mistério da cidade da Bahia. Na ladeira do Pelourinho casais escondiam-se nos portais centenários, gatos miavam nos telhados, violões gemiam serenatas. Era uma noite de encantamento, toques de atabaques ressoavam ao longe, o Pelourinho parecia um cenário fantasmagórico (AMADO, 2003, p. 82).

O carnaval, no pensamento bakhtiniano, é uma performance histórico social de contestação às normas de bem viver, a estabilidade aos valores hegemônicos morais ou políticos ou estéticos. Na narrativa em estudo, a conotação carnavalesca torna-se visível pela linguagem, que baila entre a paródia e o burlesco. A embriaguez e a comilança remetem à significação de ventres dilatados, bocas cheias, a aproximação das partes baixas com as partes altas em inversão de valores e situações. Bakhtin (2010) afirma também que a parte inferior do corpo, o “baixo produtivo”, rege a cultura popular cômica juntamente com as degradações, dando a entender que essas rebaixam o corpo, aproximando-o da terra.

De acordo com o filósofo, a degeneração do grotesco acontece simultaneamente ao enfraquecimento da cosmovisão carnavalesca sendo esta identificada nas literaturas românticas e realistas. Apesar de Bakhtin ratificar as imagens grotescas medievais e renascentistas como realistas, o autor alerta, ainda, para a necessidade de compreendê-las dentro de seu próprio sistema.

Quincas e seus amigos saem de casa para a rua com o intuito de beber e comer a peixada de Mestre Manuel. Segundo o autor, a comida é elemento significativo no corpo carnavalesco. Quincas e seus amigos empanturram-se de cachaça até chegar ao veleiro no cais do porto para comer a peixada de arraia. É no saveiro que sua morte e seu aniversário serão comemorados.

Seria uma noite inesquecível. Quincas superava-se, os amigos estavam entusiasmados, a lua estava fantástica, parecia ter nascido apenas para eles. Seguiam os amigos pelas ruelas a espiar os casais, a brincar com os passantes, sem pressa, apreciando a noite mágica. Aquela noite era o aniversário de Quincas

Berro D'água e merecia ser aproveitada. Era a primeira vez que comemoravam tal data e deviam fazê-lo de maneira conveniente.

Desceram a ladeira do Pelourinho até a casa de Quitéria apreciando a noite diferente. Tudo estava quieto, parado, Curió seguiu à frente para ver o que estava acontecendo. Os amigos esperaram sentados nas escadarias da Igreja do Largo, ainda havia uma garrafa de cachaça para beber. Quincas deitou-se, apreciou o céu e a lua, mas logo ouviu os gritos exaltados. Era ela, Quitéria.

Quando viu Quincas deitado a olhar para o céu, correu para encontrá-lo gritando impropérios: “– Cachorro! Bandido! Desgraçado! Que é que tu fez para pra espalhar que tava morto?” (AMADO, 2002, p. 36) Quincas apenas sorria, estava num porre mãe. Surpreendentemente, a alegria voltou às ruas do Tabuão, as casas se iluminaram, os bares criaram vida, e Quincas era cumprimentado como um rei. Era isso que ele era, o rei que retornava à vida. Agradecia sorridente. Caminharam em direção à casa de Quitéria, onde Quincas aproveitou para descansar.

Os amigos deixaram que ele dormisse um pouco, afinal, estava num porre mãe, como disse Pé de Vento. Estava impossível e tinha todo o direito, porém, estavam atrasados para a peixada de Mestre Manuel e, com medo de perder a partida do saveiro, despertaram Quincas. Andando apressados pelas vielas e ladeiras, parando, mais uma vez, no bar do Cazuza para mais uns tragos e para se abastecerem de cachaça.

Bakhtin (2010) afirma que o carnaval é um espetáculo que acolhe todos os participantes sem distinção. Da Matta (1997, p. 122) afirma que é no carnaval que “cada qual brinca como pode”, pois, “o carnaval é de todos”. Como um desfile carnavalesco se parecia o caminhar daqueles amigos em direção ao saveiro de Mestre Manuel.

Uma folia de carnaval tal a alegria de todos, mesmo porque a “rua” é o oposto, é na rua que as amarras são liberadas; se, em casa, há um rígido código de respeito e amor à família, nas ruas, dá-se exatamente o contrário, o indivíduo desvincula-se de seus códigos morais para extravasar a alegria dos opostos. Essa passagem, de casa para a rua, acontece como um ritual de acordo com o autor.

Quincas centraliza a relação dos ambientes opostos, traz de seu passado as atitudes de atenção para com os amigos, a delicadeza para com as mulheres. Foi dessa maneira que Jorge Amado construiu sua narrativa, utilizando-se dos ambientes opostos, da oposição entre a casa e a rua. Apresenta discursos variados

de maneira neutra, caracterizando o indivíduo brasileiro em seu jeito de ser e mostrando de que maneira ele se comporta no ambiente familiar e no ambiente da rua:

Os patifes que contavam, pelas ruas e ladeiras, em frente ao mercado e na feira de Água dos Meninos, os momentos finais de Quincas (até um folheto com versos de pé-quebrado foi composto pelo repentista Cuíca de Santo Amaro e vendido largamente), desrespeitavam assim a memória do morto, segundo a família. E, memória de morto, como se sabe, é coisa sagrada, não é para estar na boca pouco limpa de cachaceiros, jogadores e contrabandistas de maconha. Nem para servir de rima pobre a cantadores populares na entrada do Elevador Lacerda, por onde passa tanta gente de bem, inclusive colegas de repartição de Leonardo Barreto, humilhado genro de Quincas (AMADO, 2003, p. 5-6).

É nesse mundo, de baixo, que estão os impuros, os que estão fora das normas, aqueles que são infelizes, mas não se deixam abater, os esperançosos. O narrador lhes dá voz, torna-os socialmente aceitos, sejam eles vagabundos, malandros, putas ou pistoleiros, tudo se transforma em narrativa pelas palavras do autor.

A terra é considerada o túmulo, o ventre, o nascimento e a ressurreição, visto que possibilita o movimento da regeneração dos baixos. Ao determinar o corpo com sua função regeneradora por meio das partes baixas, Bakhtin (2010) estabelece o grotesco e a cosmovisão carnavalesca. Jorge Amado, do mesmo modo que Rabelais, privilegia os de baixo, valorizando-os como heróis, iluminando-os e tornando-os esperançosos. Rabelais, conforme esclarece Bakhtin (2010 apud COUTINHO, 2000, p. 224):

Faz pensar numa espécie de retorno cósmico através das partes interditas do corpo. Uma representação da vida através de suas fontes ou origens. Uma filosofia inerente ao grotesco e ao carnaval. Em Jorge Amado, vemos as oposições se fazerem dialeticamente entre a cidade e o prostíbulo, com o carnaval se instalando no espaço da alegria e da esperança entre dois polos. Jorge Amado opera com maestria a carnavalização do discurso literário.

E, com maestria, o narrador de **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua** revela ainda mais os opostos. Vanda tenta descaracterizar Quincas de seu ambiente atual, vestindo-o com roupas novas, de terno como se fosse novamente Joaquim, atirando seus farrapos ao canto da enxerga. A família queria sua transformação,

queria destituí-lo do título de rei do povo “alegre e popular” e trazê-lo de volta ao que era antes de ir para as ruas.

Os amigos de Quincas ficaram inconformados com sua morte, diferente daquilo que ele sempre desejou, ser enterrado nas águas da baía e lá ficar para sempre, livre de qualquer amarra. E foi assim que seus quatro amigos, Negro pastinha, Pé de vento, Cabo Martim e Curió resolveram cumprir seus desejos. Livraram-no das roupas novas e o reconduziram ao trono de rei com suas velhas roupas:

- Ele está é estragando a roupa.
 - É melhor tirar o paletó prá não esculhambar.
- Quincas pareceu aliviado quando lhe retiraram o paletó negro e pesado, quentíssimo. Mas, como continuava a cuspir a cachaça, tiraram-lhe também a camisa. Curió namorava os sapatos lustrosos, os seus estavam em pandarecos. Pra que morto quer sapato novo, não é, Quincas?
- Dão direitinho nos meus pés. Negro Pastinha recolheu no canto do quarto as velhas roupas do amigo, vestiram-no e reconheceram-no então:
 - Agora, sim, é o velho Quincas (AMADO, 2003, p. 77-78).

Estava novamente Quincas Berro Dágua entronado e coroado como o Rei dos vagabundos, da malandragem e das ruas do Tabuão. Era assim que queria, era assim que seria.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na obra **A morte e a morte de Quincas Berro D'Água**, de Jorge Amado – objeto desta pesquisa – a crítica literária encontra todas as características da carnavalização, provocadas por um desejo de ruptura da rotina cotidiana. O herói da narrativa foge de uma vida sujeita às regras e normas e abraça outro estilo de vida, livre, mas com profanações, surgindo, por conseguinte, um texto carnavalizado. Quincas Berro D'Água representa a mudança de vida, o avesso da sociedade burguesa transitando livremente entre os dois mundos: o da ordem e o da desordem, sobrevivendo a cada dia como se fosse único.

DaMatta (1997), na obra **Carnavais, malandros e heróis**, identifica que o carnaval é a festa da desordem, da inversão e da liberdade, nos ambientes da casa e da rua, exigindo comportamentos diferentes, onde a casa representa a ordem e a rua, a desordem, constatando a carnavalização na literatura.

Quincas Berro D'Água, enquanto Joaquim Soares da Cunha, apresentava-se como um homem normal e bem sucedido no trabalho. Ao se aposentar, aos 50 anos, transforma-se, por decisão própria, em um malandro que vai para os bares em companhia dos vagabundos e ladrõezinhos baratos dos quais se torna o Paizinho, o rei. Reafirma e ressalta seu desejo de liberdade e de bebedeira, pois a bebida caminha junto com o protagonista até sua morte. Essa escolha, o avesso de seu estilo até então, aflora e valoriza o desejo interior de liberdade.

Quando acontece a morte física, em seu catre, Quincas exibe um sorriso debochado, a meia, que lhe protege os pés, furada, permitindo justamente que apareça o dedão do pé, ele, sujo e maltrapilho, afrontando com sua aparência sua distinta família, que se sente incomodada diante daquele cadáver.

Bakhtin (2002), ao citar a sátira menipeia, refere-se ao contato entre os dois mundos: o dos vivos e o dos mortos. Pode-se entender também que o autor revela duplicidade não só na vida e na morte, mas também na vida de Joaquim, funcionário público, esposo e pai exemplar, e Quincas Berro D'Água, um vagabundo, herói do submundo.

Essa duplicidade na vida do protagonista representa a sociedade em duas vertentes, a da ordem estabelecida, em que os indivíduos apresentam-se de maneira correta, trabalhadores, respeitáveis, participam das instituições estabelecidas por essa mesma sociedade e seguem suas determinações. Em contrapartida, revela o

indivíduo personificado em Quincas Berro D'água que se rebela contra as regras estabelecidas por essa sociedade e de maneira dura, fria, abandona sua casa, sua família, liberta-se das amarras e adentra no mundo da desordem, rejeitando todos os dogmas.

Joaquim Soares rejeita a ordem estabelecida pela sociedade de tal maneira que, até mesmo sua morte a família tentou transformar em um ato solene, vestindo-o com um terno, barbeando-o, enfim, apresentando-o de maneira respeitável, na esperança de fazer desaparecer o vagabundo, o Paizinho, tentando, dessa maneira, restabelecer a ordem. Sua rebeldia, porém, fala mais alto. Ele e os amigos saem pelas ruas e vielas mal afamadas para farrear.

Em suas andanças *post mortem*, amparado pelos amigos que levam-no a vaguar pelos becos do Tabuão, de bar em bar. Ao passar pelas casas de má fama, pelas janelas dos casebres, todos saudavam Quincas Berro D'água, o pai de todos, o pai da gente, que andava vestido de andrajos, portando-se como um rei. Um rei que desfilava para seus súditos. Um desfile que remete aos desfiles de carnaval. Sempre sorridente, rindo-se das imposições que não mais o alcançam.

Ressaltamos que, nessa pesquisa, não fazemos referência ao carnaval tradicional, e sim o citamos como uma metáfora, uma transição, um renascimento, uma liberação das imposições sociais. Bakhtin (2002) pondera que os ritos e as festividades formam a base de uma linguagem concreto-sensorial e simbólica, com origem nas grandes concentrações carnavalescas. Afirma, ainda, que o carnaval representa-se de forma mais definitiva pelas “imagens artísticas da língua literária”. A “carnavalização literária” acontece através da transposição desses elementos para a literatura.

Assim como Quincas, seus amigos de bebedeiras, seus comparsas são pessoas que têm história, senão igual, uma história parecida com a de Quincas, são pessoas com vidas duplas, com passado não revelado, Curió, Nego Pastinha, Cabo Martim e Pé de Vento não nasceram, presume-se, na marginalidade, mas vieram ao seu encontro. Ao resgatar Quincas de sua morte, despindo-o de seus trajes novos e vestindo-o com seus andrajos, devolvem-lhe também a identidade, ratificando sua verdadeira morte.

Da mesma maneira como no carnaval, coroa-se o Rei Momo, Quincas é coroado como o rei do baixo mundo, rompendo com as desigualdades e hierarquias; contudo, o destronamento é condição inevitável e entende-se, nessa questão, a

cosmovisão carnavalesca fundamentada nas mudanças e transformações. Quincas Berro D'água, o rei coroado, que, ao morrer, é destronado pela família que lhe impõe a ordem e posteriormente seus amigos o re-entronam, uma nova coroação como o rei do Tabuão e da vagabundagem em uma alternância de imagens carnavalescas e diferenças entre vida e morte, amor e ódio.

Esse é o mundo dos contrastes, dos opostos, por meio das alternâncias de atitudes e pelas diretrizes e percepções orientadas por Bakhtin, considera-se que Jorge Amado (2003), em sua obra, criou um tipo de carnavalização literária, encaixando-se perfeitamente nos moldes bakhtinianos através dos caminhos opostos adotados pelo herói. Considera-se, pelo seu desprendimento dos moldes tradicionais do comportamento social, da utilização de espaços contrários ao estipulado pela sociedade como corretos, e por adentrar o espaço do sobrenatural e do sagrado, uma aproximação natural da narrativa com leitor/espectador.

Da Matta (1997) estabelece para a personagem uma vida às avessas, posições que se desviam da ordem habitual. Joaquim adentrou em um mundo invertido, deixou a ordem de casa, onde as coisas ocupam seus lugares determinados, e adentra no mundo do reverso, o da desordem, o mundo dos grupos sociais opostos, o mundo das paixões.

Joaquim, que nunca fora visto sair de sua conduta irrepreensível agora é Quincas Berro D'água, um bêbado que não se importa com a opinião dos outros, que não se importa em dormir nas escadarias da igreja ou na rampa do mercado, tampouco se importa em cantar músicas com sua voz rouca e pastosa pela Ladeira de São Miguel. Esses comportamentos distintos, o de Joaquim comedido e o de Quincas Berro D'água – debochado e irreverente – demonstram a saída de uma personagem do mundo hierárquico, da ordem, para o espaço carnalizado do cais do porto, das vielas do Tabuão, da feira e do Cais do Porto. Podemos afirmar que, nesses lugares, Quincas dá vazão a seus instintos de liberdade que antes eram tolhidos em sua casa, por sua esposa e filha. É ali que ele encontra sua nova família e confraterniza com seus amigos, ultrapassando os limites de hierarquias, vivendo e vivenciando a solidariedade livre de interesses.

Sua família, esposa, filha e irmãos consideram-no irresponsável por preferir viver a vida em uma pocilga, estar constantemente bêbado, deixar a esposa e filha para conviver com mulheres do meretrício, maltrapilho e sujo. É nesse clima que Quincas é coroado rei dos vagabundos, é promovido a “paizinho da gente”.

Esses acontecimentos são classificados por Bakhtin (2002) como peculiares ao gênero cômico-sério, que se origina na cosmovisão carnavalesca. DaMatta (1997) classifica a obra de Amado como inovadora e atual ao retratar os preconceitos da classe média que são alicerçados nos valores monetários e na opressão. Uma obra que estabelece uma estreita relação entre autor/leitor.

Sant'Anna (1983) situa a carnavalização como acima da comemoração tradicional conhecida pelos brasileiros. Refere-se ao encontro da tragédia com a comédia, relacionando-a à renúncia de Joaquim e a uma vida familiar, decente, regrada, para adentrar no mundo da malandragem, da safadeza e da bebida. A carnavalização, segundo o autor e de acordo com o título da obra em questão, já nos reporta a uma dualidade. Quantas mortes?

Falamos da morte física? Da morte social? Do mergulho no mar, como última morada, em que Quincas Berro Dágua desaparece nas águas da baía para navegar pela eternidade como sempre desejou? Essa dualidade estabelece vínculos com os opostos, o dentro e o fora, a casa e a rua, com a inversão dos valores e atitudes. Quincas Berro Dágua está morto ou está vivo? Quando ocorreu sua verdadeira morte?

É nessa questão que Sant'Anna (1983) estabelece o carnaval e a carnavalização como elemento polarizador tanto nas artes quanto na literatura. É o rompimento de Joaquim com a vida doméstica e sua saída para a rua, onde assume a máscara de Quincas e onde é coroado rei das ruas e da vagabundagem. Na rua, é o Paizinho dos amigos da boemia. É lá que ele vive a vida ao contrário.

Jorge Amado (2003), em **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**, brinda o leitor com o prazer em comparar esses opostos, dando-lhe oportunidade de vivenciar a vida de dois heróis, Joaquim/Quincas o Joaquim destronado, o Quincas coroado. Concluimos que a visão carnavalesca da obra em estudo assenta-se na vida de Joaquim, homem sério, de família, que, em determinado momento, dá uma reviravolta em seus sentimentos, esses, guardados sabe-se lá por quantos anos, e transpassa o limiar das transformações. O protagonista sai de uma realidade para adentrar um mundo de fantasias e despreocupações.

Quincas Berro Dágua cria um espetáculo diário em sua vida, é amado e respeitado por todos do baixo mundo, que se sentem honrados em fazer parte de suas amizades, por vezes é notícia de jornal descrito como o rei dos vagabundos de Salvador, envergonhando a família. Esse é um diálogo entre a aventura e o

socialmente correto. É o encontro entre os contrários, que estão refletidos um no outro.

Concluimos que esse tipo de narrativa, que consegue muito bem transpor a linguagem carnavalesca para a ficção literária, é inerente à escrita de Jorge Amado, que brinda o leitor com um clássico sobre as transformações sociais de uma personagem que, ao mesmo tempo, faz parte da vida das pessoas comuns. A linha de narrativa carnavalesca, de acordo com Bakhtin (2002), remete o leitor à chamada experimentação da verdade, ancorando-se na verdade carnavalizada. Como bem situa a crítica, Jorge Amado é um carnavalizador, mesmo sem pretender sê-lo.

REFERÊNCIAS

A CARNAVALIZAÇÃO em Quincas Berro Dágua. **Portal Entretextos**. Disponível em: <<http://www.portalentretextos.com.br>>. Acesso em: 31 ago. 2012.

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**. São Paulo: Martins, 1958.

_____. **Cacau**. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**. 89. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Capitães da areia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2011a.

_____. **Jubiabá**. São Paulo: Cia. das Letras, 2011b.

_____. **Mar morto**. São Paulo: Cia. das Letras, 2011c.

_____. **Suor**. São Paulo: Cia. das Letras, 2011d.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Campinas: Komedi, 2008.

AZEVEDO, Eliane. Sessão de abertura. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: FCJA/EDUFBA, 2000. p. 17-18.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. **A estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BALZAC, Honore de. **A comédia humana**. Rio de Janeiro: Globo, 1946.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 2. Reimp. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURJEA, Serge. Amado: um Zola na Bahia? In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: FCJA/EDUFBA, 2000. p. 89-96.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

_____. Dialética da malandragem (caracterização das memórias de um Sargento de milícias). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

_____. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: CEN, 1976. p. 109.

CASTRO, Sílvio. Jorge Amado e a recepção crítica. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: FCJA/EDUFBA, 2000. p. 41-50.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 5 fev.2013.

CERQUEIRA, Dorine Daisy P. de. **Paródia e carnavalização em Severo Sarduy**. Disponível em: <<http://www.periódicos.ufsc.br/index.php>>. Acesso em: 4 set. 2013.

COUTINHO, Carlos Nelson. O povo na obra de Jorge Amado. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: FCJA/EDUFBA, 2000. p. 57-62.

COUTINHO, Edilberto. Jorge Amado, carnaval, carnavalização. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: Casa de palavras, 1992. p. 219-224.

DAL SASSO, Sonia Maria. **Auto da compadecida**: João Grilo e a Carnavalização do Sagrado. 2008. 143 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. O carnaval, ou o mundo como teatro e prazer. In: _____. **O que faz o brasil, Brasil?** 7. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DIMAS Antonio. Quincas, o trêfego. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: Casa de Palavras, 1992. p. 179-181.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: outros conceitos-chave. 2. Reimp. São Paulo: Contexto, 2010. p. 53-93.

DOMINGUES, Thereza da Conceição Aparecida. **O múltiplo Vieira**: estudo dos sermões indigenistas. São Paulo: Annablume, 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O idiota**. 3.ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: 34, 2010.

DOSTOIÉVSKI e a sátira menipeia. Disponível em: <<http://www.contoseafinslucianesilva.blogspot.com.br>>. Acesso em: 31 ago. 2012.

DUARTE, André Luis Bertelli. Cultura popular na idade média e no renascimento: revisitando um clássico. **Revista de História e Estudos Culturais**. v. 5, n. 2, abr./maio/jun. 2008. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 3 abr. 2013.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRITZEN, Vanessa. Carnaval e literatura: elementos da literatura carnavalesca em ANAIS da Província-boi, de Assis Brasil. **Revista Trama**, v. 8, n. 15, p. 151-167 1.º sem. 2012. Disponível em: <<http://www.e-revista.unioeste.br>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

_____; BOLZAN, Neides Marsane John; HAISKI, Vanderleia de Andrade. Literatura carnavalesca e pós-modernidade: o discurso paródico presente em Anais da Província-boi, de Assis Brasil. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL EM LETRAS – LÍNGUA E LITERATURA NA (PÓS-)MODERNIDADE, 12., 2012, Santa Maria. **Anais...** Santa Maria: UNIFRA, 2012. Disponível em: <<http://www.unifra.br/eventos>>. Acesso em: 2 ago. 2013.

GARAFINI, Fabiana. Carnavalesca e malandragem em **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**: um retrato do brasileiro pelo olhar de Jorge Amado. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa>>. Acesso em: 26 ago. 2013.

GONÇALVES, Robson Pereira. **Macunaíma**: carnaval e malandragem. Santa Maria: UFSM, 1982.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HORMES, Pollyana de Carvalho. **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua e o sumiço da Santa**: imagens sobre a carnavalesca na escrita amadiana. Disponível em: <<http://www.alb.com.br/arquivo-morto>>. Acesso em: 5 set. 2013.

LAFETÁ, João Luiz Machado. **1930**: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. Estética e ideologia: o Modernismo em 30. In: _____. **1930**: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades; 2000. p. 55-71.

LEITE, Silas Corrêa. **Jorge Amado, para muitos, o maior escritor do Brasil, famoso e popular no mundo inteiro**. Disponível em: <<http://www.ube.org.br>>. Acesso em: 6 ago. 2013.

LE ROY LADURIE, Emmanuel. **O carnaval de Romans**: da Candelária à quarta-feira de cinzas, 1579-1580. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LOUZEIRO, José. Jorge Amado na televisão. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: FCJA/EDUFBA, 2000. p. 175-177.

LUCAS, Fábio. Estética do riso e do sonho em Jorge Amado. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: FCJA/EDUFBA, 2000. p. 63-70.

MACHADO, Irene A. A teoria do romance e a análise estético-cultural de M. Bakhtin. **Revista USP**, São Paulo, p. 135-142, mar./maio, 1990.

MACHADO, Sérgio. **Quincas Berro Dágua**. Filme lançado em 2010 (Brasil).
Direção: Duração: 102 min. Gênero: comédia.

MATOS, Edilene. A escritura de Jorge Amado e os folhetos populares. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: FCJA/EDUFBA, 2000, p. 199-217.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. **Tempo Social**, Rev. Sociol., São Paul, v. 9, n. 2, p. 125-154, out. 1997. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia>>. Acesso em: 6 ago. 2013.

MONTEIRO, Dilson Lages. **A carnavalização em Quincas Berro Dágua. Ensaio e crítica**. Disponível em: <<http://www.portalentretextos.com.br>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

NEMRAVA, Daniel. **O carnavalesco e o mítico na morte de Quincas Berro Dágua**. Disponível em: <<http://www.premioiberoamericano.cz>>. Acesso em: 5 nov. 2013.

NISKIER, Arnaldo. Jorge Amado e a Literatura Brasileira. In: SANTOS, Flávio Gonçalves; RODRIGUES, Inara de Oliveira; BRICHTA, Laila (Org.). **Colóquio Internacional 100 anos de Jorge Amado: história, literatura e cultura**. Ilhéus, BA: Editora da UESC, 2013. p. 13-26.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. **Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipeia**. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2004. (Coleção Ensaio, v. 5).

OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão dos Santos. **Machado de Assis: uma releitura à luz da teoria da carnavalização, de Bakhtin**. Disponível em: <<http://www.periódicos.ufes.br>>. Acesso em: 5 out. 2013.

OLIVEIRA, Sayonara Amaral de. Das impertinências do corpo de Gabriela no romance de Jorge Amado. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 4, p. 23-30, out./dez. 2011.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. **Antonio Candido e a formação da literatura comparada**. Disponível em: <<http://www.seer.fclar.unesp.br>>. Acesso em: 5 jul. 2013.

PAES, José Paulo. *Quincas Berro D'água* ou a morte carnavalizada. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: Casa de Palavras, 1992. p. 35-40.

PINHO, Osmundo S. de Araújo. **A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade**. Biblioteca Digital da Unicamp. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69091998000100007&script=sci_arttext>. Acesso em: 5 out. 2013.

PORTELLA, Eduardo. Sessão de abertura. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: FCJA/EDUFBA, 2000, p. 19-21.

PROENÇA FILHO, Domício. A carnavalização do carnaval em Jorge Amado. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: Casa de Palavras, 1992. p. 187-198.

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. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 74, p. 45-65, jul./set. 1983.

_____. **Paródia, paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

_____. **Música Popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Landmark, 2004.

SANTOS, Flávio Gonçalves; RODRIGUES, Inara de Oliveira; BRICHTA, Laila (Org.). **Colóquio Internacional 100 anos de Jorge Amado: história, literatura e cultura**. Ilhéus, BA: Editora da UESC, 2013.

SCHAEFER, Sérgio. Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiévski. **Bakhtiniana** – Revista de Estudos do Discurso, São Paulo, v. 6, n. 1, ago./dez. 2011. *Online*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2176-45732011000200013&script=sci_arttext>. Acesso em: 5 jan. 2013.

SEIXAS, Cid. O sumiço da santa: um painel colorido da cultura mestiça. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: FCJA/EDUFBA, 2000. p. 333-340.

SENNÁ, Orlando. Cinema Amado. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: FCJA/EDUFBA, 2000, p. 169-173.

SILVA, Ana Cláudia da. A morte e a morte em Mia Couto e Jorge Amado. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC - TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS. 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil. **Anais...** Disponível em: <<http://www.abralic.org.br>>. Acesso em 4 dez. 2013.

SILVEIRA, Maria Cleurência Abreu de Andrade. **Carnavalização da vida em Quincas Berro Dágua**. Disponível em: <<http://www.periódicos.ufpb.br>>. Acesso em: 2 abr. 2013.

SROCZYNSKI, Maria Eloisa Zanchet. Sátira menipeia: uma leitura dos contos de fadas contemporâneos. **Revista Língua & Literatura**, Frederico Westphalen, RS, v. 3, n. 6-7, p. 61-78, 2001.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical**: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, Luiz Fernando. O sorriso do Quincas. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). **Um grapiúna no país do carnaval**. Salvador: Casa de Palavras, 1992. p. 51-53.