

ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRO-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

MÁRCIA ELIZABETI MACHADO DE LIMA

***CAPITÃES DA AREIA E CINCO BALAS CONTRA A AMÉRICA: ESCRITURA,
TRANSGRESSÃO E MILITÂNCIA EM NARRATIVAS ENGAJADAS***

Tangará da Serra-MT

Setembro de 2018

Márcia Elizabeti Machado de Lima

***CAPITÃES DA AREIA E CINCO BALAS CONTRA A AMÉRICA: ESCRITURA,
TRANSGRESSÃO E MILITÂNCIA EM NARRATIVAS ENGAJADAS***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Letras, sob a orientação da Prof^ª Dr^ª Tania Celestino de Macêdo.

Tangará da Serra-MT

Setembro de 2018

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

LIMA, Márcia Elizabeti Machado De.

L732c Capitães Da Areia E Cinco Balas Contra A América: Escritura, Transgressão E Militância Em Narrativas Engajadas/ Márcia Elizabeti Machado de Lima – Tangará da Serra, 2018.

180f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) – Curso de Pós-Graduação Strictu Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangará da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2018.

Orientadora: Tania Celestino de Macêdo

1.Engajamento. 2.Utopia. 3.Esperanças. 4.Texto. 5.Contexto. I. Márcia Elizabeti Machado de Lima. II. Capitães Da Areia E Cinco Balas Contra A América: Escritura, Transgressão E Militância Em Narrativas Engajadas.

CDU: 82:316

Ficha Catalográfica

Márcia Elizabeti Machado de Lima

***CAPITÃES DA AREIA E CINCO BALAS CONTRA A AMÉRICA: ESCRITURA,
TRANSGRESSÃO E MILITÂNCIA EM NARRATIVAS ENGAJADAS***

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Tania Celestino de Macêdo
Orientadora - UNEMAT/USP

Membro – Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva (Avaliador interno/UNEMAT)

Membro – Prof^a. Dr^a. Divanize Carbonieri (Avaliadora externa/UFMT)

Membro – Prof. Dr. Edvaldo Bergamo (Avaliador externo/UNB)

Membro – Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia da Rocha Maquêa (Avaliadora interna/ UNEMAT)

Aos que acreditam na vida, no poder da literatura para elevar a capacidade de sonhar e de dividir os sonhos com os semelhantes. Aos que comungam da crença no humano em infinita construção, até o último suspiro, e que a literatura pode muito nesse processo de humanização.

AGRADECIMENTOS

Agradeça por tudo e a todos, porque gratidão é bonita e nunca é demais!
(Autor desconhecido)

Primeiramente, agradeço ao empenho dos professores e gestores da Universidade do Estado de Mato Grosso para trazer o primeiro Doutorado próprio, tão sonhado desde a defesa do Mestrado, em 2002.

À cooperação dos professores da USP, fundamental para a realização desse sonho;

A todos os professores do PPGEL, em especial à minha banca de Qualificação, pela leitura atenta, generosa e pelas valiosas sugestões: Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva e a Prof^a. Dr^a. Vera Lucia da Rocha Maquêa, mais que professores, amigos;

À Prof^a. Dr^a. Tania Celestino de Macêdo, orientadora e amiga, por quem tenho enorme carinho e admiração, desde o primeiro encontro em Luciara, à beira do Rio Araguaia; que durante esse trajeto de pesquisa me fez ver que eu podia ir adiante com palavras de incentivo e encorajamento, quando quase fraquejei, em meio a tantas dificuldades;

À amiga de sempre, Susanne Castrillon, que me apresentou à obra *Cinco Balas Contra a América*.

A todos os colegas do PPGEL, aos que cursamos disciplinas juntos e ficamos mais próximos e àqueles com os quais não tivemos oportunidade de maior aproximação;

Aos companheiros de Cáceres pela amizade, cumplicidade e diversão garantida nas idas e voltas de Tangará; especialmente ao Edson Flávio, Reila, Bete, Thayná, Bento e Welington, sempre tão atenciosos e dispostos a me ouvir e apoiar, amigos para sempre;

Aos meus filhos e netos que souberam compreender as ausências em momentos que sei que precisaram de mim;

Aos meus pais, irmãos, sobrinhos, sobrinhas, que mesmo distante, sempre torceram pelas minhas conquistas. Especialmente, a minha mãe que me ensinou as primeiras letras e a interpretá-las mesmo quando eu nem sabia decodificar, que lia para mim fazendo com que eu ouvindo decorasse longos poemas para serem declamados na escola ou na Igreja;

Aos colegas, amigos, alunos e gestores da Faculdade do Pantanal, com destaque a amiga Tânia Busetto que sempre disse com carinho e firmeza, você vai conseguir;

Aos amigos professores, alunos e gestores da E.E.Senador Mário Motta, pelo incentivo e compreensão quando tive que me ausentar;

Aos meus alunos universitários que me impulsionam a estudar, sempre, para orientá-los, e que tão generosamente demonstram reconhecimento e parceria;

À Jô, Maria Clara, Adriana e Jociane, amigas que quase não vejo nos últimos tempos, mas sei que posso sempre contar;

Finalmente, sei que é incomum, mas agradeço aos que, de inúmeras formas dificultaram a minha caminhada e a conclusão desse trabalho, o que me fez mais forte, mesmo com todas as dores e que, agora, faz com que a realização tenha maior sabor.

Quando o Poder se torna autoritário para além do seu direito, de um direito que tem de se reger no sentido de orientar uma sociedade, quer dizer: temos é de definir, marcar os limites do Poder. E isso só pode ser feito com uma vigilância constante dos cidadãos. O próprio cidadão sabe do seu dia-a-dia quando o Poder lhe é útil e quando ele lhe é inútil, ou mais do que inútil, nocivo, e que ele o que tem de exercer é o seu direito de protestar, o seu direito de organizar-se contra esse poder que já se tornou não só inútil como também agressivo, conservando e respeitando e, até, fortalecendo a outra parte do exercício do Poder que organiza a sociedade de que esse cidadão é membro. E ele faz isso e quase não tem de pensar, porque em sociedade, ao mover-se nela, ele é sujeito e agente nessas relações de Poder e ele sabe quando é que isso é harmonioso e quando isso deixa de ser (JOSÉ SARAMAGO).

RESUMO: Em consonância com a linha de pesquisa “Literatura e vida social em países de língua portuguesa” empreendemos o estudo comparado das obras *Capitães da Areia*, do brasileiro Jorge Amado e *Cinco Balas Contra a América*, do cabo-verdiano Jorge Araújo, sob o título *Capitães da Areia e Cinco Balas Contra a América: Escritura, Transgressão e Militância em Obras Engajadas*. Evidenciamos, pela pesquisa, como ambos os autores, a partir de estratégias narrativas configuram seus textos como projeto de escritores engajados em criar ficcionalmente textos alinhados ao compromisso de discutir realidades e oferecer ao leitor a possibilidade de ampliá-las pelas lentes da literatura. A nossa escolha se deu por acreditar que as obras em tela coadunam com os estudos da literatura empenhada, que aponta para o papel do intelectual que pela literariedade reconstrói a realidade em suas obras, dialogando com o leitor e fazendo da criação ferramenta de luta. No percurso dos estudos focamos, sobretudo, na construção das personagens, em que desvendamos elementos da literariedade em confluência com aspectos sócio-histórico-políticos. Assim, realizamos uma análise que integra texto e contexto, de maneira a entender como se processam os interdiscursos na composição das obras, em diálogo com elementos do mundo externo enquanto matéria prima que fertilizam os romances. Identificamos nas obras literárias a referência a vultos históricos que tiveram existência real: ditadores, revolucionários, pensadores de outras áreas, artistas e outros. Ora de forma explícita em notas de rodapé, ora na nomeação das personagens, o que significa imersão dos autores em espaços culturais brasileiro e cabo-verdiano, cenários em que se desenvolvem as tramas. Verificamos nas obras como os criadores reescrevem e transgridem a história utilizando-se da ironia e da paródia, no caso de Jorge Araújo, enquanto Jorge Amado, inclusive pelo momento histórico de produção, tem um apelo mais militante e político, mas não panfletário e sim como literatura que continua atual e necessária à compreensão dos mecanismos estruturantes da realidade. No entanto, mesmo em face às diferenças em suas formas de composição, os dois autores expressam aspectos de denúncia e insatisfação com a realidade que questionam, ao mesmo tempo deixam entrever um desencanto relativo, sem perder a esperança, a fé e a utopia.

Palavras-chave: Engajamento. Paródia. *Capitães da Areia*. *Cinco Balas Contra a América*.

ABSTRACT: In agreement with the research line “Literature and social life in Portuguese-speaking countries”, we undertake a comparative study of the works *Capitães da Areia* (Captains of the Sands), from the Brazilian Jorge Amado and *Cinco Balas Contra a América* (Five Bullets Against America), by the Cape Verdean Jorge Araújo, under the title Captains of the Sand and Five Bullets Against America: Scripture, Transgression and Militancy in Engaged Works. We made it clear, through the research, how both authors, from narrative strategies configure their texts as a project of writers engaged in creating texts fictionally aligned with the commitment to discuss realities and offer the reader the possibility of extending them through the lens of literature. Our choice was made for we believe that the works on canvas are in line with the studies of the committed literature, which points to the role of the intellectual who through literarity reconstructs reality in his works, dialoguing with the reader and making from creation a tool of struggle. In the course of studies, we focus mainly on the construction of the characters, in which we uncover elements of literarity in confluence with socio-historical-political aspects. Thus, we conducted an analysis that integrates text and context, in order to understand how the interdiscourses are processed in the composition of the works, in dialogue with elements from the external world as raw material that fertilizes the novels. We have identified in the literary works the reference to historical figures that had a real existence: dictators, revolutionaries, thinkers of other areas, artists and others. Sometimes explicitly in footnotes, sometimes in the naming of the characters, which means immersion of the authors in Brazilian and Cape Verdean cultural spaces, scenarios in which the plots are developed. We have verified in the works how the creators rewrite and transgress history using irony and parody, in the case of Jorge Araújo, while Jorge Amado, due to the historical moment of production, has a more militant and political appeal, not a pamphlet, but as literature that remains current and necessary to the understanding of the structuring mechanisms of reality. However, even in face of differences in their forms of composition, both authors express aspects of denunciation and dissatisfaction with the reality they question, and at the same time, they glimpse a relative disenchantment without losing hope, faith and utopia.

Keywords: Engagement. Parody. Captains of the Sands. Five Bullets Against America.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	122
1. SOBRE OS AUTORES, OS TEXTOS E CONTEXTOS DE PRODUÇÃO	200
1.1 Sobre o Quê e Como se Escreve	200
1.2 Jorge Amado e o Tempo de Produção.....	29
1.3 Jorge Araújo e o Tempo da Narrativa	366
2. O ENGAJAMENTO LITERÁRIO EM UNIVERSOS RECRIADOS	422
2.1 As Personagens Amadianas: marginais ou marginalizadas?	422
2.2 As Personagens De Araújo: Realidades Tocadas Pela Ficção.....	477
2.3 Sonho e Realidade em Diálogo Com o Social e o Político	544
3. IDEALIZAÇÃO E UTOPIA COMPONDO O “PRINCÍPIO ESPERANÇA” E O ENGAJAMENTO	1099
3.1 A Releitura da História pela Via da Ironia e da Paródia	1099
3.2 A Utopia Concreta Como Movimento Contraideológico.....	1277
CONCLUSÕES	1533
REFERÊNCIAS	1588
APÊNDICE	165
APÊNDICE I - Respostas do autor Jorge Araújo, via e-mail, às questões formuladas para este estudo	165
ANEXOS	168
ANEXO 1 - Mia Couto fala da influência de Jorge Amado na cultura dos países africanos lusófonos	168
ANEXO 2 - Jorge Amado - entrevistado por Clarice Lispector	1722
ANEXO 3 - O PARTIDO COMUNISTA NOS LIVROS de JORGE AMADO, por Carlos Pompe	1777

INTRODUÇÃO

[...] sabemos que um conteúdo inclui valores que se estruturam não apenas segundo uma forma textual, mas também segundo uma forma social — e esses são já elementos da ideologia [...] enquanto sentido de escrita ou de leitura, ela é já transformação de dados e, por conseguinte, veículo da ideologia (MARIA ALZIRA SEIXO).

Uma das grandes questões referentes à literatura concerne ao seu alcance social. Sob esse ângulo, diversos são os termos que a crítica acadêmica forjou para essa discussão: papel, função, representação, referenciação, criação, mimeses. A verdade é que desde sempre, a literatura tem sido objeto de estudo à qual se atribui juízo de valor, por ser ela vinculada às questões sociais, ou seja, da realidade em curso. Esse ponto de vista, negado muitas vezes por estudos da literatura, enquanto um discurso com especificidade é, no entanto, nosso ponto de partida. Pois, segundo acreditamos, toda produção escrita reflete e refrata ideologicamente: tempo, lugar, espaço histórico, cultural e social, em que se mantém ou se transforma o estado de coisas e de alma.

Com esse entendimento, o tratamento que damos ao corpus da pesquisa não é verificar “se as obras literárias carregam uma ideologia”, mas sim “de que forma o fazem?”. Como se transformam os elementos externos em internos nas obras. “Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2006, p.14, grifos do autor).

Ou nos termos de Abdala Júnior, em que medida há um “engajamento da radicalidade interior”, que deve voltar-se “[...] não apenas para o engajamento do cidadão-escritor, mas, sobretudo, para o engajamento literário, um engajamento na palavra escrita, ponto de encontro da vanguarda ideológica e da vanguarda artística” (1989, p.12).

A partir dessa compreensão, advogamos que a literatura constrói a mimese não como imagem do mundo, mas como reflexão sobre o mesmo, que pede um leitor que assuma o compromisso de ir além do texto, valendo-se dos referenciais históricos para construir o sentido, como copartícipe de um mesmo universo, o humano.

Em consonância com os autores citados, convém destacar a tônica que daremos à interpretação que se apresenta em nossa tese, que coaduna com o conceito de literatura

defendido por Candido: “(1) uma construção de objetos com estrutura e significado; (2) uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos, (3) é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente” (1986, p. 244).

Seguindo esse raciocínio, Candido continua esclarecendo que devido ao arranjo harmônico destas três faces é que a literatura atua em nossas vidas como humanizadora. Embora, segundo ele, a tendência seja pensar que a terceira delas, a de transmissora de conhecimento, seja a principal. É na primeira, enquanto objeto construído pela liberdade ficcional que reside o fascínio do literário, que supre a nossa necessidade de ficção, de suspendermo-nos do real e entrarmos no imaginário.

Sob esse aspecto, trazemos à cena outro teórico e afirmamos com Edgar Morin, que “o desenvolvimento do conhecimento racional-empírico-técnico, jamais anulou o conhecimento simbólico, mítico, mágico ou poético” (2002, p. 59). Ou seja, o conhecimento chamado “racional” está articulado ao conhecimento poético da realidade.

Amparados na perspectiva comparatista entendida como “uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (CARVALHAL, 2006, p.6), buscamos não apenas pontos de contato e semelhanças entre as obras, na materialização do engajamento, na e pela literatura, mas, também, os distanciamentos e diferenças entre elas.

Ressaltamos que em obras de Jorge Araújo, como é o caso de *Cemitério dos Amores Vivos*, o narrador explicita a sua história de leitura referindo-se às obras que compõem a sua biblioteca. Entre os autores de língua portuguesa insere Chico Buarque e Jorge Amado na narrativa. A respeito do primeiro, a personagem questiona “— Pensava que ele era músico — disse, folheando atentamente as páginas de *Budapeste*” (ARAÚJO, 2015, p.57). Ao que o narrador responde — É um grande escritor. O último livro é uma maravilha. Dos melhores que li nos últimos tempos” (ARAÚJO, 2015, p.57). E mais, acrescenta em nota de rodapé, a apreciação crítica sobre a produção de Buarque como um todo:

Quando publicou *Estorvo*, a crítica franziu o nariz: o que é que um músico vem fazer à literatura? Seguiu-se *Benjamin* e o incrível *Budapeste*. *Leite Derramado* calou de vez os críticos. Apenas eu e mais alguns continuámos a dizer — ele escreve maravilhosamente bem, mas Chico, o nosso Chico, é o das canções (ARAÚJO, 2015, p.57).

Em nota de rodapé, o narrador também tece elogios a Jorge Amado. Refere-se ao próprio hábito de “levar livros emprestados” como um eufemismo de roubar livros, destaca:

“Os livros não são para apodrecerem numa estante. Um dos primeiros livros que levei emprestado foi o volume I de *Subterrâneos da Liberdade*. Foi na livraria de Portugal [...]. Gostei tanto dele que, dias depois, voltei ao local do crime. Aquela saga do Jorge Amado tem três volumes” (ARAÚJO, 2015, p.63).

Eis as “pontes comunicativas”, expressão recorrente nas obras de Abdala Júnior ao interpretar os diálogos entre as literaturas de língua portuguesa, que Araújo faz questão de enfatizar, inclusive, com expressões de apreço e carinho demonstrando intimidade com os nossos artistas chamando Chico Buarque de “o nosso Chico”. Para ilustrar um desses contatos entre as literaturas de língua portuguesa e de ligação específica com o Brasil, citamos a estrofe inicial da poesia de combate da moçambicana Noémia Sousa intitulada *Poema a Jorge Amado*, que deixa à mostra o quanto temos em comum:

O cais...
 O cais é um cais como muitos cais do mundo...
 As estrelas também são iguais
 às que se acendem nas noites baianas
 de mistério e macumba...
 (Que importa, afinal, que as gentes sejam moçambicanas
 ou brasileiras, brancas ou negras?)
 Jorge Amado, vem!
 Aqui, nesta povoação africana
 o povo é o mesmo também
 é irmão do povo marinheiro da Baía,
 companheiro de Jorge Amado,
 amigo do povo, da justiça e da liberdade!

(SOUZA, 2001, *APUD* MARTIN&MORAES, 2011, p.69)

Certamente, as relações históricas entre as colônias portuguesas e o Brasil renderam amplas interlocuções e Jorge Amado, conforme atestam vários autores, tanto os críticos como os produtores de textos ficcionais, foi um dos mais lidos nas colônias em tempos de resistência ao que vinha dos colonizadores, como forma de enfatizar o desejo de libertação. Sobre a importância dessa relação, Rita Chaves afirma,

Contagiados pelos ventos libertários, esses territórios vivenciam, no plano cultural, um processo de afastamento em relação à metrópole. A experiência da substituição dos modelos que caracteriza essas primeiras fases de rebeldia seria vivida de forma intensa, e com particularidades, por angolanos, cabo-verdianos e moçambicanos mobilizados pelo desejo de ruptura (CHAVES, 2002, p.508).

Ainda segundo Chaves, mesmo que os portugueses defendam que tenha havido

grande influência do movimento neo-realista português na produção literária das colônias, os testemunhos apontam o quanto leram as obras brasileiras. Para tanto, a autora destaca a fala do moçambicano José Craveirinha, “O Jorge Amado quando apareceu encontrou-nos receptivos. Parecia que estávamos à espera que aparecesse. Veio ao encontro da nossa maneira de ser. Não eram livros brasileiros, eram livros também nossos [...]”. A autora aborda alguns dos motivos que levavam a essa identificação e entusiasmo com que se lia nas colônias os autores brasileiros dos anos de 1930, entre os motivos aponta para “A literatura exercitando a denúncia das injustiças, associando-se aos excluídos e pugnando por outra organização social, instituía-se como um modelo a ser seguido” (CHAVES, 2002, p.509).

Nesse sentido, é importante destacar que Amado, também, reconhece o quanto temos dos povos africanos, conforme responde em entrevista¹ de comemoração dos seus 98 anos, sobre a força e a capacidade de superação dos brasileiros,

Foi a África que nos deu isso, foi o negro que nos deu esta força vital que ele tem. O português é melancólico, o europeu em geral é voltado muito mais para a morte do que para a vida. O próprio indígena é meio assim. Mas, o negro, esse não, esse era voltado para a vida, e chegou aqui como escravo, quer dizer, na pior das condições humanas, né? E, no entanto, resistiu. Lutou desde o momento que o primeiro negro desembarcou do navio negreiro no Brasil, ele lutou contra a escravidão... você tem os Palmares, você tem aí o poeta Luís Gama, você tem aí o poeta Castro Alves, você tem esta luta formidável. O povo brasileiro tão sofrido, povo que vive nas favelas, o povo das cidades como Salvador, Recife, como São Paulo, ou qualquer cidade brasileira. É esse povo que faz o Carnaval. A maior festa... a maior festa brasileira... originalíssima... não tem nada a ver com os outros carnavais, de Nice, de Veneza. Isso aí é uma bestice. Aqui não se usam máscaras, aqui o Carnaval é o que é, uma festa do povo, é uma festa da cultura popular, é a maior festa da cultura popular que há no mundo. E isso é o povo brasileiro, que cria, porque esse povo não está vencido, esse povo está de pé, e é isso que deve nos dar confiança e certeza de que amanhã o Brasil será maior e melhor (ESPINOSA, 1981).

Em continuidade à abordagem dessas relações, Chaves fala das afinidades estéticas entre João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e Luandino Vieira, inclusive, atestada por Mia Couto sobre os pontos de contato de Rosa com Luandino Vieira, que depois passariam a exercer o mesmo facínio sobre ele, dizendo ter lido uma entrevista em que Luandino citava o processo de escrita de Rosa, de quem se aproximava a sua própria escrita. Segundo Couto, ao ler o que Luandino dizia sobre Rosa passa a compreender que a identidade que a sua escrita tem com a de Luandino seria a mesma que a de Luandino tem com a de Rosa, confirmando

¹ Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/JorgeAmado.htm>. Acesso em 30-04-2018.

que “As constantes referências ao Brasil nos depoimentos dos escritores africanos e a projeção de nossas propostas artísticas em suas obras expressam a sua dimensão no imaginário desses homens que lutaram pela independência em suas terras e conseguiram por fim ao absurdo do sistema colonial” (CHAVES 2002, p.514).

Vistas essas balizas, às quais voltaremos com mais vagar, delinea-se o nosso objeto de pesquisa: uma leitura comparativa entre duas obras produzidas em momentos históricos e países diferentes, mas de mesmo idioma: *Capitães da Areia*, do brasileiro Jorge Amado, de 1937, que traz à cena romanesca personagens juvenis que travam lutas diárias pela sobrevivência no contexto de Salvador, na Bahia. E *Cinco Balas Contra a América* do cabo-verdiano Jorge Araújo, de 2008, com personagens juvenis colocados a serviço do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde), que recria a realidade sócio-histórica das lutas por independência, no espaço da cidade cabo-verdiana de Mindelo.

Como se recorda, *Capitães da Areia* estrutura-se em quatro partes precedidas pelo Prólogo “As Crianças Ladronas”, em que é feita ao leitor a apresentação dos meninos, os ditos “Capitães da Areia”, pelo veículo de comunicação “O Jornal da Tarde”, da cidade de Salvador-BA, o mesmo portador das cartas que seguem anunciando em diferentes vozes: os feitos, os crimes e o tratamento dispensado aos meninos no “Reformatório de Menores”. Cartas às quais dispensaremos atenção, posteriormente.

Na sequência da obra, com a primeira parte intitulada “Sob a lua num velho trapiche abandonado” inicia-se a narrativa propriamente dita, em que sob a forma de histórias independentes, passamos a conhecer os “Capitães da Areia” em onze capítulos. As personagens são nomeadas, metonimicamente, de acordo com características físicas e/ou de suas personalidades, de seus perfis psicológicos: Pedro Bala (o chefe do bando), Sem-Pernas, Professor, Boa-Vida, Gato, Pirulito, João Grande, etc.

A segunda parte com oito capítulos, “Noite da grande paz, da grande paz dos teus olhos”, em meio às agruras das personagens, narram-se cenas de amor e de morte, de iniciação ao amor e de luta pela sobrevivência. Nessa parte é introduzida a personagem Dora, vítima da orfandade resultante da doença da bexiga que infestava a cidade, se junta ao grupo e vai ter enorme influência na ação do chefe Pedro Bala.

A terceira e última parte “Canção da bahia, canção da liberdade”, mostra em oito capítulos a desintegração do grupo dos “Capitães da Areia”, conforme vão se delineando os seus destinos à medida que vão atingindo a fase adulta.

Quem eram, afinal, os “Capitães da Areia”? Eram assim denominadas as crianças e adolescentes abandonados que se abrigavam em um velho trapiche nas areias próximas ao cais do porto da cidade de Salvador, na Bahia. Os relatos de vida do grupo formado por crianças e adolescentes “vestidos de farrapos, sujos, esfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarro” (AMADO, 2008, p.27) protagonizam a narrativa de Jorge Amado. O grupo levava uma vida “nem sempre fácil, arranjando o que comer e o que vestir, ora carregando uma mala, ora furtando carteira e chapéus, ora ameaçando homens, por vezes pedindo esmola” (AMADO, 2008, p.42). Quanto à recepção da obra, “[...] ganhou de imediato o coração dos leitores, encantados com a maneira como se teciam os enredos, com a linguagem simples, direta e lírica do autor e com o carinho com que ia descobrindo e revelando os personagens e lhes acompanhava as noites e os dias (SILVA, 2010, p.10).

Já no século XXI, setenta e dois anos depois do lançamento do romance brasileiro, o cabo-verdiano Jorge Araújo tece a narrativa *Cinco Balas Contra a América* aberta com a epígrafe de Napoleão Bonaparte “Aos olhos daqueles que fundam impérios, os homens nada mais são do que ferramentas”. Araújo organiza a narrativa em capítulos intitulados “Bala 1”, “Bala 2”, “Bala 3”, “Bala 4”, “Bala 5”, “Bala Perdida” e “Bala Final”, cria uma trama em que às personagens juvenis é entregue a missão de defender o território de possíveis ataques, a serviço do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde), doravante referimo-nos ao partido pela sigla. Assim, no espaço temporal de uma noite, os protagonistas experienciam, física e emocionalmente, os medos de um embate com o inimigo político-ideológico, as tropas norte americanas.

A nomeação dos capítulos é feita em função do número de balas entregues aos personagens para serem usadas em face da necessidade de defenderem a si e à causa da luta. No último capítulo, “Bala Final”, Araújo traz na conclusão da trama, como se fosse a última cartada do narrador, uma pequena biografia de cada uma das personagens, em que informa ao leitor os rumos do destino de cada uma. Alguns são fieis aos ideais de adolescentes e outros se desvituam, totalmente, mudando de lado e abandonando a luta antes travada.

Feita a apresentação das obras tomadas como objeto de pesquisa, delineamos a forma como se organizam os resultados do estudo. O primeiro capítulo, intitulado **Autores, textos e contextos de produção**, subdividido em: **1.1 Sobre o Quê e Como se Escreve**, em que discutimos a temática e os procedimentos usados para explorá-la; **1.2 Jorge Amado e o Tempo de Produção**, discorreremos a respeito do estilo e da militância do autor, em diálogo

com vários críticos das suas obras; na sequência em **1.3 Jorge Araújo e o Tempo da Narrativa** trazemos dados sobre o autor e o seu estilo, o tempo da narrativa e o tempo de produção, em que dedicamo-nos a mostrar um pouco das origens da formação da literatura africana, em especial a cabo-verdiana.

Cabe nessa introdução o esclarecimento de que não pudemos nos valer de diálogos com obras críticas sobre a produção literária de Araújo por não termos informações da existência delas no Brasil, em Portugal, nem em Cabo Verde, apesar dos esforços empreendidos em encontrar, por meio de colegas que estiveram nesses países para temporada de estudos. Mas a boa notícia é que por meio da Editora 34 que publica as obras de Araújo no Brasil, conseguimos o contato do autor que concordou em nos conceder uma entrevista que segue no **Apêndice**. Utilizamos-nos de algumas das respostas dele em partes da análise.

No segundo capítulo **O engajamento literário em universos recriados**, tratamos da recriação da realidade no universo da ficção, em que articulamos a teoria do engajamento à forma como os autores procedem nessa recriação. Trazemos a seguinte subdivisão: **2.1 As Personagens Amadianas: Marginais Ou Marginalizadas?**, onde apresentamos as personagens mais atuantes na narrativa, a forma como o narrador aproxima o leitor das mesmas, as características e uma mostra inicial de como se dará o percurso delas no enredo; em **2.2 Personagens Biografadas: Realidades Tocadas Pela Ficção** mostramos o processo de criação das personagens de Araújo, algumas em diálogo com seres existentes na realidade histórica e social, em que o próprio narrador acrescenta informações por meio de notas de rodapé; em **2.3 Sonho e Realidade em Diálogo Com o Social e o Político**, fazemos a leitura da obra de Amado, tomando para análise o que mais nos chamou a atenção em cada capítulo, especialmente no percurso das personagens no enredo. Para tanto, daremos especial ênfase às estratégias narrativas de que se vale o autor para construir o universo ficcional em que coloca as personagens em ação com todas as aproximações e distanciamentos dos seres vivos, em universos ora mágicos, ora com toda a crueza da realidade. Mostramos como se articulam a história, a política, a utopia e a poesia na vida dessas personagens construídas pela linguagem, resultando em obra literária que humaniza, informa e satisfaz o lado sensível do leitor, por isso constitui-se como obra engajada;

No terceiro e último capítulo, **Idealização e utopia compondo o ‘princípio esperança’ como engajamento**, apresentamos os seguintes subcapítulos: **3.1 A Releitura da História pela Via da Ironia e da Paródia**, onde explicitamos os modos de produção da

narrativa de Araújo, em que reconhecemos os recursos da paródia e da ironia pelos parâmetros teóricos de Linda Huchteon. Elegemos a forma de análise pelos interdiscursos percebidos na releitura da história, em que as personagens criadas agem no contexto de luta por independência, ao mesmo tempo em que se critica tanto pela voz do narrador quanto pela voz cedida às personagens, as posturas de algumas que agem segundo os interesses individuais disfarçados como interesses coletivos. Compendo, ainda, o último capítulo, **em 3.2 A Utopia Concreta Como Movimento Contraideológico**, ousamos a leitura do termo engajamento como sinônimo de idealização e de utopia que podem ser lidos na composição da essência das obras estudadas. Para melhor compreensão fizemos a subdivisão em que mesmo, às vezes, personagens que aparentam simples alienação, ao final revelam complexidade e engajamento. Desejamos que o “Princípio Esperança” cunhado por Bloch e os motivos que mobilizaram o autor possam movimentar o leitor rumo à percepção mais sensível do mundo, ressaltando que, contrariamente ao que muitos pensadores defendem, os princípios de Bloch e Fromm, como a esperança, a fé e a utopia não morreram e nem destoam dos ideais marxistas ditos por muitos estudiosos como superados, ultrapassados.

A título de complementação, temos o **Apêndice** com as respostas enviadas por E-mail pelo autor Jorge Araújo, que pronta e gentilmente dispôs-se a responder às perguntas que elaboramos sobre a obra *Cinco Balas Contra a América*.

Na sequência, vem o **Anexo 1**, que traz na íntegra, a matéria do Estadão em que Mia Couto fala, livremente, sobre a relação dos países africanos lusófonos com as obras de Jorge Amado e da proximidade sentida com o Brasil por meio das leituras de Amado; **Anexo 2**, com a entrevista que Jorge Amado deu a Clarice Lispector, em que a autora, de maneira descontraída, colhe informações importantes sobre a trajetória do autor, o seu modo de produção, as traduções de suas obras, etc. e **Anexo 3** com a matéria de Carlos Pompe trazendo informações pertinentes ao exercício de militância de Jorge Amado em relação com o seu fazer literário.

1. SOBRE OS AUTORES, OS TEXTOS E CONTEXTOS DE PRODUÇÃO

[...] trata-se de saber a respeito de que se quer escrever: de borboletas ou da condição dos judeus. E quando já se sabe, resta decidir como se escreverá. Muitas vezes ocorre que as duas escolhas sejam uma só, mas jamais, nos bons autores, a segunda precede à primeira [...] (SARTRE)

1.1 Sobre o Quê e Como se Escreve

Escolhemos abrir o capítulo na esteira da epígrafe enunciada por Sartre sobre o conceito de “engajamento literário”. Segundo o autor, a escolha entre “borboletas”, o interesse sobre algo visto como supérfluo, natural ou a “condição dos judeus” com foco na questão social, cultural e produzida pelo homem não pode prescindir da questão estética de “como se escreverá”. Essa questão é-nos particularmente interessante, pois se trata da forma de integração entre texto e contexto.

De acordo com Sartre, na obra que nos servirá de guia nesse primeiro momento para discutir a questão do engajamento, o importante é tentar responder a algumas questões fundamentais: “Que é escrever? Por que se escreve? Para quem se escreve?” (2004, p. 8). Questões postas em outras palavras na epígrafe.

Escrever, então, mediante o que nos ensina Sartre é sempre uma escolha, seja pela nomeação de uma conduta, de um fato, ou pelo silenciamento sobre eles. Pois se o escritor opta por dizer sobre determinados aspectos sociais e silenciar sobre outros, na interação do leitor com a obra pode suscitar a pergunta: “por que você falou disso e não daquilo, e já que você fala para mudar, por que deseja mudar isso e não aquilo?” (SARTRE, 2004, p.22). Mais adiante, ainda discorrendo sobre a relação entre quem escreve e quem lê, o autor afirma:

[...] a operação de escrever implica a operação de ler como seu correlativo dialético e esses dois atos conexos necessitam dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor e do leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Não existe arte a não ser para outrem e por outrem (SARTRE, 2004, p. 93).

Cabe-nos, então, refletir sobre as questões postas por Sartre à luz de autores contemporâneos nossos, em diálogo, sempre que possível com as postulações sartreanas de que o fazer revela o ser. As técnicas, os instrumentos carregam sentidos abertos ao mundo,

nunca neutros, mas sempre impregnados de intenções.

A temática é importante? Sim, sem dúvida, porém, há que vir “embalada” em uma forma que seja capaz de transcender/recriar o real, perfazendo o caminho da dialética externo/interno pela tessitura que imbrica alusões sócio-histórico-políticas na feitura das obras em que, “Dialeticamente, a enunciação leva o indivíduo a confluir para o social, o regional para o nacional, o particular para o geral [...]” (ABDALA JUNIOR, 1989, p.11), o que confirma a defesa de que “Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo” (SARTRE, 2004, p. 22).

Sabendo que o tema pode sugerir um estilo, mas nunca defini-lo, que cada escritor encontra o seu próprio estilo no tecer do texto, que em diálogo com a tradição é que se instaura o novo, consideramos complementar e em consonância com Sartre a caracterização que Abdala Junior faz da literatura engajada: “Os textos engajados trazem em suas formas, além das marcas ideológicas que nos remetem ao escritor e à sociedade, codificações apelativas para sensibilização da consciência do leitor [...]” (1989, p. 14).

Assim, o crítico segue explicando que essa apelação precisa se dar pela via do texto artisticamente construído, não apenas à maneira jornalística ou panfletária, o que configuraria no “Populismo Literário”, mas pela projeção de “[...] um devir em que se estabelecem as estratégias discursivas literariamente engajadas, construindo formas do imaginário político [...], que não seja um mero ‘depois’ à condição alienada do presente” (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 15). Ou, tomando de empréstimo a fala de Macêdo ao aludir à “poética de ruptura”, é preciso, que as obras “[...] busquem a afirmação de caminhos que deem conta do universal a partir das particularidades nacionais” (2008, p. 45).

Pelo que temos aprendido sobre a evolução do que seja engajamento literário, pensamos que as citações de Abdala Júnior e de Macêdo vão além da acepção de engajamento marcada historicamente, inaugurada no período pós-guerra, em que obrigatoriamente a palavra deveria configurar-se como arma, “[...] falar aos seus contemporâneos, a seus compatriotas, a seus irmãos de raça ou de classe” (SARTRE, 2004, p. 56). Concordamos com o autor francês que aquele contexto pedia aos escritores uma militância que potencializasse em suas obras os conflitos e as injustiças sofridas pela humanidade, que falasse a “[...] uma mesma coletividade, que viveram os mesmos eventos, que se colocam ou eludem as mesmas questões, têm o mesmo gosto na boca, têm uns com os outros a mesma cumplicidade e há entre eles os mesmos cadáveres” (SARTRE, 2004, p. 56).

Assim, vislumbramos uma primeira clivagem entre a literatura engajada e o panfletarismo, contrapondo-se ao passional temos o comprometimento do artista que deve se evidenciar na forma como domina a realidade, que exige dele técnica contrária a atitude simplista e redutora do modo de apreensão da realidade. Isto sob pena de não exercendo essa dualidade cair no que seria o “populismo literário” ou o seu sinônimo o “tendencionismo”, conforme explica Adorno,

Teoricamente ter-se-ia que distinguir engajamento de tendencionismo. A arte engajada no seu sentido conciso não intenta instituir medidas, atos legislativos, cerimônias práticas, como antigas obras tendenciosas contra a sífilis, o duelo, o parágrafo do aborto, ou as causas de educação correcional, mas esforça-se por uma atitude [...]. A inovação artística do engajamento, porém, frente ao veredicto tendencioso, torna o conteúdo em favor do qual o artista se engaja, plurissignificativo, ambíguo (ADORNO, 1991, p. 54).

É pela plurissignificação que se dá o arranjo estético que diferencia o discurso literário de outros discursos. É pela ambiguidade própria da arte que podem se apresentar as suas possibilidades. Poderão escapar dos rótulos de “populismo literário” e “tendencionismo” os artistas que entenderem a literatura como processo em que unem-se a razão, a consciência do ser e estar no mundo com a sensibilidade para captar as dores e injustiças desse mundo, não somente relatando-as, mas instigando-nos ao pensamento e à emoção como mobilização possível de gerar mudanças.

Em *Capitães da Areia*, ao abrir o livro o leitor se depara com o título do prólogo “Cartas à redação”, o que remete ao gênero textual carta que indicia credibilidade quando aliado ao veículo de informação, *O Jornal da Tarde*: trata-se de um jornal com existência extratextual verificável e, sob esse particular, sendo um órgão de informação supõe-se a imparcialidade e a veiculação da verdade.

Essa estratégia narrativa de remeter a uma pretensa verdade do Jornalismo, longe de afirmar a “invenção” literária permitiria uma série de questionamentos, mas não nos alongaremos nesse tópico. Entretanto, remetemo-nos ao texto de Ana Paula Ferreira na *Revista Via Atlântica*, em que a estudiosa aponta que em *Cacau*, romance de Amado de 1933, o mesmo expediente de recorrer à carta é utilizado,

Por outras palavras, *Cacau* não só se articula à sombra explícita do “documento” verídico escrito – as cartas de trabalhadores –, mas especificamente à sombra de um gênero literário canônico, contra o qual se mede. E, em última instância, é com relação ao mesmo, ou seja, como romance (que não exclui nem o “poema” nem o “panfleto”) que o relato

exige ser lido. (FERREIRA, 1997, p. 92)

A essa luz, pode-se dizer que *Capitães da Areia* aponta a veracidade do romance ou a função de “verdade” e “liberdade” da escrita — a lembrarmos de Sartre já referido, em confronto com a pretensa isenção de outros discursos que também aparecem no referido Jornal. Os discursos de autoridades como o do Secretário do Chefe de Polícia, O Doutor Juiz de Menores, o Diretor do Reformatório, ou o de uma Mãe Costureira progenitora de um dos menores e o de Padre José Pedro que se contrapõem àqueles. Em referência às reportagens e cartas lemos que,

Em todos esses textos, excetuados o testemunho de um padre e o desabafo de quem teve um filho internado num estabelecimento de crianças órfãs (o Reformatório), abandonadas ou com problemas, as palavras não escondem a hipocrisia bem-pensante, o descaso pelos desvalidos, a prevalência do castigo sobre a compreensão e desprezo e desinteresse pela realidade (SILVA, 2010, p.73).

Sobre esse prólogo em forma de gêneros textuais jornalísticos, concordamos que Amado o faz para “[...] criticar indiretamente os poderosos através da linguagem, examinada em diferentes níveis. Assim, a escrita rebarbativa, grandiloquente das autoridades *contrasta* com a mulher do povo” (GOMES, 1994, p. 23, grifo nosso). Pelo veículo de comunicação, inclusive identificado como o Jornal da Tarde e pelo contraste entre as vozes, podemos dizer da estrutura em forma de prólogo que “[...] o tom da reportagem parece colaborar para a feição verista do romance, como se o narrador quisesse dar a impressão para o leitor de que o que vai contar é absolutamente verdadeiro” (GOMES, 1994, p. 23), como escolha de construção da verossimilhança, reafirmando o que já dissemos antes.

São essas, sem dúvida, todas elas vozes do cidadão-escritor Jorge Amado que não se furta ao posicionamento, como faz questão de enfatizar em Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras: “[...] Jamais fui nem serei imparcial nessa luta do homem contra o inimigo do homem [...]” (MARTINS, 1972, p.14). A matéria prima das narrativas na literatura amadiana, portanto, é a representação do outro, seja pela perspectiva de classe, de gênero ou de etnia. Assim, não se separa do cidadão, condensa em criação literária a denúncia, o drama e a poesia como parte da militância política que assumira, “Saímos das transcrições dos jornais, a admirar a mestria de um Jorge Amado de vinte e poucos anos em nos fazer imaginar, pelo rastejar das frases e a flatulências das palavras, aqueles que escreveram essas matérias na imprensa” (SILVA, 2010, p.73).

Dessa postura e fazer literário de Amado resulta a prática da escrita engajada, pois é “ [...] inegável que sempre existiu uma literatura de combate preocupada em tomar parte nas controvérsias políticas” (DENIS, 2002, p. 10), o que não desobriga o autor a prezar pela forma “[...] sem a qual ele [o autor] faria literatura de propaganda; é antes uma questão de [...] modificar-lhe o sentido, deixando de fazer disso um fim em si para tentar fazê-la servir às causas sociais [...]” (DENIS, 2002, p. 25).

Como se tomasse a reportagem e as cartas como fertilizante do romance, abre-se o capítulo “ O trapiche” com o termo que dá o tom da contação de histórias, o que remete a um dos fios com que se tece a escrita de Jorge Amado, a oralidade: “Antigamente”. Ao mesmo tempo tinge de poesia essa introdução que descreve o agora do espaço, evocando descrições do mesmo lugar no passado, personagens que por ele circulavam e as que agora circulam,

Antigamente aqui era o mar. Nas grandes e negras pedras dos alicerces do trapiche as ondas ora se rebentavam fragorosas, ora vinham se bater mansamente. A água passava por baixo da ponte sob a qual muitas crianças repousam agora, iluminadas por uma réstia amarela de lua. Desta ponte saíram inúmeros veleiros carregados, [...] para a aventura das travessias marítimas [...]. Não mais trabalharam ali os negros musculosos que vinham da escravatura. Não mais cantou na velha ponte uma canção um marinheiro nostálgico (AMADO, 1997, p. 19).

Segundo Gomes (1994), o espaço em *Capitães da Areia* é da maior importância. Quanto aos espaços externos, a obra se desenvolve na cidade da Bahia, amplamente percorrida e desvendada pelas personagens, mas, também, há referências ao Rio de Janeiro, à cidade de Ilhéus e ao sertão. Quanto ao espaço do trapiche, onde se abrigam os Capitães, contrasta com as mansões e com a própria sede do Arcebispado com suas “Pesadas cortinas, cadeiras de alto espaldar [...] Uma grande mesa, custosos tapetes”. A grandiosidade e o luxo das casas burguesas, a exemplo da de número “611 [...] quase um palacete, com árvores na frente [...]” (GOMES, 1994, p. 50).

Assim, a narrativa da trama vem descortinar outras verdades, para além da delinquência, em que os Capitães da Areia se mostram com toda a complexidade, suas dores e alegrias, seus amores e lutas pela sobrevivência em meio à opressão. O que afirmamos estar em acordo com Fuentes ao citar Kundera, tecendo conjunturas sobre a “função” do romance, “Nada há de mais oposto ao espírito do romance, profundamente ligado à descoberta da relatividade do mundo, do que a mentalidade totalitária, dedicada à implantação de uma verdade única” (FUENTES, 2007, p. 85).

É importante ressaltar que não basta entender teoricamente o engajamento literário, mas chegar ao bom termo de realização artística, na própria configuração da obra. Afinal, “[...] é em nome da própria escolha de escrever que se deve exigir o engajamento dos escritores” (SARTRE, 2004, p. 33). O autor opõe-se à ideia de literatura abstrata e defende a “universalidade concreta” da obra, a que pode conter a totalidade dos seres de uma determinada sociedade. Na mesma linha de pensamento lemos em *A Arte e a Vida*, obra organizada sobre a produção do neorrealista português António Ramos de Almeida, que toda arte, nesse caso a arte da palavra,

[...] é social, não só por ser o homem um ser social – mas na medida em que nos revela a relação desse homem com outros homens e, sobretudo, na medida em que o artista, como ser social que é, exprime os dramas sociais, políticos e morais da sociedade de que faz parte, colocando-se na posição do grupo a que pertence (PITA, 1985, p. 16).

Vamos além com o entendimento de engajamento por nós estudado nesse trabalho, ampliamos o conceito de engajamento que supera um período para abarcar a amplitude de comprometimento em se discutir o ser/estar no mundo em conexão não somente com o tempo presente, mas com o passado e com o futuro em que os tempos se entrecruzam e dialogam. Às vezes, de forma mais explícita, em outras solicitando do leitor maior empenho para desvendar os tempos que a obra condensa, que seria “[...] o engajamento na literatura como uma possibilidade literária transhistórica, que se encontra sob outros nomes e com outras formas ao longo de toda a história da literatura” (DENIS, 2002, p. 17-18).

Em acordo com o que se postula em *Arte e Vida*, ao mesmo tempo em que uma obra “[...] nasce, situada no interior dos grandes conflitos sociais e mentais, é voltada a uma posteridade tanto mais duradoura quanto mais penetrantemente elaborar a situação” (PITA, 1985, p. 15). Para Denis, essa ampliação do que compreendemos, hoje, como engajamento, deve-se, também, às discussões de Barthes, para além de um dado momento histórico, em que literatura e sociedade se atravessam, não explicitamente, como panfleto, mas como possibilidade duradoura e fundamental à produção literária.

Para tanto, é mister que o termo possibilidade seja lido como trabalho literário em que se toma a realidade e a transforma, dialeticamente, não como algo dado, escrito, codificado, mas para além do escrito, como arte da palavra. O que lemos em Denis ao dizer que “[...] o escritor engajado deseja fazer aparecer seu engajamento na literatura mesmo; ou, dizendo de outra forma, deseja fazer de modo que a literatura, sem renunciar a nenhum dos seus

atributos, seja parte integrante do debate sócio-político” (DENIS, 2002, p. 22). Para que isso se efetive não há que se abrir mão da confluência entre o código e a mensagem, da organização do que se pretende comunicar para que se assegure o efeito pretendido.

O que pode ser dito de outra forma, como afirmação de “compromisso ético e estético” como enuncia Abdala Júnior ao falar de Pepetela como um autor que “reconta histórias e estórias e, ao reescrevê-las e reelaborá-las no âmbito da linguagem, revela um olhar crítico agudo sobre as contradições histórico-sociais” (2015, p. 59). Ainda segundo Abdala Júnior (2015) argumentando com Lukács, o romance seria o lugar em que a ética deixaria de ser um conceito, uma teoria, para ganhar vida na estrutura romanesca, como possibilidade vindoura, no devir. É, pois, na confluência entre realidade e criação, entre história e política, entre elementos externos à obra e internos à mesma, no encontro com a liberdade do leitor que o engajamento literário, que o projeto estético torna-se ou não realidade.

Entendido assim o texto literário não se constitui como imagem direta da realidade, o que fatalmente recairia no “Populismo Literário”. Conforme nos ensina Balibar-Macherey (1976), ao operar com contradições ideológicas a literatura como produto social pode desvelar a ideologia que oprime, por meio do que se excede da palavra propriamente escrita. Seria esse exceder que dá o tom de atemporalidade às “boas” obras que ultrapassam o condicionante histórico, muitas vezes, difícil de ser compreendido pelo leitor que se inicia na aventura da interpretação.

Podemos associar a ultrapassagem do momento histórico a “constância” e ao “desenvolvimento” de que fala Fischer (1971), a imagem construída por Sartre para refletir sobre a relação dialética entre a escritura e a leitura, que segundo o autor em nenhuma outra atividade evidencia-se tanto, “pois o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura” (SARTRE, 2004, p. 35). É na leitura, portanto, que se realiza a comunhão entre a criação e a percepção, entre a essência do sujeito e a do objeto construído, caso contrário o processo ficaria incompleto.

Dito de outra forma, conforme Fuentes (2007) no primeiro capítulo de *Geografia do Romance*, intitulado em forma de pergunta “O Romance Morreu?”, em que discorre sobre a “utilidade” desse gênero literário, o romance é um projetar-se para o futuro, abrindo-se a uma tradição e a um passado que, às vezes, paradoxalmente, só se realizam quando transgredidos

pela linguagem e imaginação poéticas do presente. Em meio a avalanches de informações, não é incomum que no texto literário seja o não-dito a vir acrescentar o algo a mais faltante na realidade, que mesmo refletindo o espírito do tempo não seja idêntico a ele, pois se assim o fosse, o passar do tempo histórico esgotaria um enredo romanesco, o que faria com que leitores de outros tempos não o reconhecessem.

Assim, Fuentes ilustra essa discussão: “[...] se tentássemos uma leitura puramente contextual de Kafka, buscando entendê-lo a partir da relação com seu pai, com o judaísmo, ou com suas namoradas, nunca entenderíamos a literatura de Kafka, ou seja, não o que Kafka reflete, mas o que Kafka acrescenta” (FUENTES, 2007, p.19). Isso nos interessa particularmente, pois nos romances que escolhemos para estudo nossa análise pretende ir além do factual, pois se há uma relação, por exemplo, de Amado com o Partido Comunista Brasileiro, é a sua elaboração estética que nos interessa e não a sua opção partidária.

Da mesma forma pode ser lida a realidade da ficção de Jorge Araújo, o jornalista que na primeira década do século XXI “remexe” a história da Revolução dos Cravos portuguesa, em Cabo Verde, mais especificamente, na cidade de Mindelo. A despeito das palavras de ordem da Revolução, do mundo adulto e militante da causa, da busca pela independência de Portugal, o autor cria em *Cinco Balas Contra a América* as personagens juvenis Zapata, Bob, Aristóteles e Frederico. Mesmo sem entender o que significa a tal Revolução, os meninos aceitam o desafio de montar guarda contra uma eventual invasão contrarrevolucionária norte-americana.

Seria a criação de Araújo uma estratégia discursiva de diálogo militante com a história, em forma de paródia? É o que a nossa análise pretende, desmontar a narrativa a fim de identificar as estratégias que a tiram do lugar comum e a elevam à categoria de obra “engajada”, entendida como obra que revisita a história da vida coletiva e, sob o olhar particular do criador, recria essa história. Que não aceita que a história durma no limbo, pelo contrário lhe dá movimento, vida e cor, desperta novas interpretações em diálogo com o presente histórico. Com isso se entende que o romance é “Arena de linguagens em que ninguém disse a última palavra. A história não terminou. O reino da justiça ainda não foi alcançado [...] não somos. Estamos sendo” (FUENTES, 2007, p.29).

Do lado de cá, quase um século antes, Jorge Amado coloca em cena no romance protagonistas adolescentes retirados das ruas de Salvador-BA, meninos “delinquentes” que poderiam ser de qualquer espaço urbano brasileiro do século XXI. São personagens com

histórias de vida singular nas suas individualidades, mas unidos pela mesma conjuntura, excluídos, à margem da sociedade “de bem”. Nessa trama temos, assim como em Araújo, conflitos da vida coletiva em cena romanesca, pela via do olhar sensível do romancista que não aceita, simplesmente, que a história esteja pronta e determinada.

Entra em cena a pluralidade de vozes das quais se alimenta o gênero Romance que representa a defesa de um ponto de vista individual que se relativiza pelas mais diferentes formas, sempre carregadas de cultura, ideologias ou contraideologias, religiosidade, etc. Jamais descoladas do social em que o autor habita,

O sujeito que fala no romance é, sempre, em certo grau, um *ideólogo* e suas palavras são sempre um *ideograma*. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social. Precisamente enquanto ideograma, o discurso se torna objeto de representação no romance e, por isso este não corre o risco de se tornar um jogo verbal abstrato (BAKHTIN, 1993, p. 135, grifos do autor).

Mediante o jogo verbal anunciado, o autor mediatiza o mundo e as questões que quer iluminar pela via do narrador, das personagens, de diálogos com vultos históricos e literários retirados do mundo real ou do imaginário, conforme veremos nas obras em estudo. “A pessoa que fala no romance não deve ser obrigatoriamente personificada pelo herói principal. Este é apenas uma das formas da pessoa que fala” (BAKHTIN, 1993, p. 137).

Pela plurissignificação instituída pela polifonia, conforme nos ensina Bakhtin, se desautomatizam os discursos autoritários da religião e da política, por exemplo, instituem-se discursos de outra natureza, que pedem leitores ativos que recuperem e releiam discursos cristalizados, em concordância ou não com o que pretendia o autor no ato da escritura. Ainda, seguindo o pensamento do autor, o que marca a diferença entre os demais discursos e o discurso literário é que,

no fluxo da nossa consciência, a palavra persuasiva interior é comumente metade nossa metade de outrem. Sua produtividade criativa consiste precisamente em que ela desperta nosso pensamento e nossa nova palavra autônoma [...] em vez de permanecer numa situação de isolamento e imobilidade (BAKHTIN, 1993, p. 146).

Ademais, o que caracteriza um texto literário como tal é a sua capacidade de nos educar os sentidos. E como proceder a esse feito senão pela *Catarse* (do grego, *kátharsis*) a “purificação” dos sentimentos, a humanização ou solidariedade pelas dores do outro, pela

experiência vivida por meio da leitura literária que, talvez, jamais teríamos oportunidade de vivê-la fora do plano das páginas de um texto literário, que pode fazer surgir seres mais sensíveis ao encontro da alteridade. Por conseguinte, só se mostra possível com a interação entre conteúdo e forma, o feito almejado pelos que buscam se constituir como bons autores de literatura.

A literatura engajada, em sentido amplo, é a que tem como projeto desvendar as mazelas sociais da realidade, a que não coaduna com o *status quo*, antes o questiona, que toma partido e dá voz aos silenciados e excluídos pelos sistemas políticos, pela história oficial, é a conciliação entre a ética e a estética pela palavra com “[...] um grau mais elevado que a tendência [...] inclina-se para a categoria estética da essência” (ADORNO, 1993, p. 275). E enquanto essência difere-se da obra panfletária, dos discursos demagógicos de outras ordens, de mera opinião que não trazem, em si, elementos de transformação e humanidade.

1.2 Jorge Amado e o Tempo de Produção

Os modos como se articulam a escrita, em si, a todos os elementos fora de si: a cultura, a política, o tempo e o espaço em que se produz, a tudo isso é que se nomeia contexto. Em *Literatura e Sociedade* Candido levantou duas importantes questões: “Qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?”, ao que, imediatamente, o mesmo autor enuncia que a pergunta deve vir acompanhada por outra: “qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?” (2006, p.27).

É como via de mão dupla, então, em que obra e contexto fertilizam-se mutuamente, que entendemos devam ser abordados o texto e o contexto. O autor não, apenas, retira do contexto a sua matéria-prima, mas a devolve em forma reconstruída pela sensibilidade e pela técnica. Assim, o maior ou menor efeito estético da matéria reconstruída não será responsabilidade ou compromisso, unicamente, do autor, mas será entregue à “liberdade” do leitor, termo utilizado por Sartre para falar da relação leitor/texto, pela liberdade e compromisso assumidos pelo leitor. A influência da obra dita por Candido acontecerá em menor ou maior grau, mas sempre acontecerá. A partir dessa visada é que abordamos os contextos em que Jorge Amado produziu *Capitães da Areia*, no Brasil, e Jorge Araújo produziu *Cinco Balas Contra a América*, em Cabo Verde.

Jorge Amado, nascido em 10 de agosto de 1912, na fazenda Auricídia, no distrito de Ferradas, município de Itabuna, sul do Estado da Bahia, filho do fazendeiro de cacau João Amado de Faria e de Eulália Leal Amado, bem pequeno vai para Ilhéus, onde passa a infância, faz os estudos secundários no Colégio Antônio Vieira e no Ginásio Ipiranga, em Salvador. Neste período, começa a escrever em jornais e a participar da vida literária, o que leva o autor a ser um dos fundadores da Academia dos Rebeldes e publica seu primeiro romance *O País do Carnaval*, em 1931. Forma-se em Direito em 1935, pela Faculdade Nacional de Direito do Rio de Janeiro. Por ser militante comunista, acaba tendo que exilar-se, voluntariamente, na Argentina e no Uruguai entre os anos de 1941 e 1942, o que lhe oportuna tomar conhecimento em lócus de grande parte da realidade da América Latina.

De volta ao Brasil continua militando no Partido Comunista, o PCB, pelo qual é eleito em 1945 membro da Assembléia Nacional Constituinte como deputado federal mais votado do Estado de São Paulo. Da atuação na Assembleia vigora até hoje a lei de sua autoria que nos garante o direito à liberdade de culto religioso. Entretanto, não duraria o seu mandato, pois em 1947 o PCB tem a sua ilegalidade declarada, seus membros passam a ser perseguidos e presos, em consequência disso Jorge Amado se exila com a família na França e fica até 1950. De lá vai viver em Praga, onde fica por dois anos. Sobre a estreita ligação das obras de Amado à militância política, os *Cadernos de Leitura* pela voz de Luiz Gustavo Freitas Rossi traz a análise a seguir:

Tendo se aproximado ainda muito jovem do Partido Comunista Brasileiro, aos vinte anos, Jorge Amado rapidamente ajustou os passos de sua incipiente e precoce carreira como escritor às demandas políticas e simbólicas mais substantivas dessa organização. E o resultado foi a elaboração de um projeto criativo bem-sucedido que não apenas se valeu ao máximo do marxismo como chave de análise social como realizou com extrema eficácia uma espécie de tradução, através da qual transformou conceitos, valores e imagens da militância política em formas e repertórios literários (ROSSI, 2009, p.25).

Ao voltar para o Brasil em 1955, Jorge Amado deixa a militância política mas continua a fazer parte do Partido Comunista. A partir desse período, passa a dedicar-se totalmente à literatura, sendo eleito para a cadeira de número 23 da Academia Brasileira de Letras, em 6 de abril de 1961. Cadeira que tem como patrono José de Alencar e por primeiro ocupante nada menos que Machado de Assis. Como rebelde que era, Amado não se furta a manifestar o pensamento sobre a Instituição que ora o recebia, conforme trecho de seu

discurso de posse:

[...] quanto a mim, felizmente, muita pedra atirei contra vossas vidraças, muito adjetivo grosso gastei contra vossa indiferença, muitas vaias gritei contra vossa compostura, muito combate travei contra vossa fôrça. Minha geração, surgida na onda de um movimento armado e popular, tinha sua palavra a dizer, feita de realidade áspera e densa esperança. Chegávamos com o coração pesado de penas e dores ante a visão de nosso país e de nosso povo, despojado de suas riquezas, pasto de apetites estrangeiros, humilhados em sua grandeza [...] (MARTINS, 1972, p.4).

Eis uma pequena mostra da atuação de Amado na Academia dos Rebeldes, da qual fizera parte o autor de *Capitães da Areia*, publicado em 1ª edição pela Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, em setembro de 1937, em pleno Governo Vargas, que teve essa primeira edição censurada, recolhida e queimada pela ditadura do Estado Novo, por trazer para a literatura brasileira a violência do abandono aos menores, nessa obra elevados ao estatuto de heróis, o que resulta na prisão do autor.

Quanto ao conjunto da obra, há estudiosos que defendem a vasta produção de Amado em fases, que seria a primeira a dos “Coronéis e Jagunços” e a segunda a de “Crônica de Costumes”, quando o autor já teria se desencantado com a militância e,

livre das amarras ideológicas [...] impregna o estilo de lirismo e sensualidade. A linguagem descobre suas raízes populares, recebendo a benéfica influência da literatura de cordel, tornando-se mais viva e sensual. [...] passa, portanto, a refletir de modo mais poético a realidade colorida e saborosa da mítica e lendária Bahia (GOMES, 1994, p.19).

A esse respeito os críticos se dividem, há quem diga que “[...] tudo, no mais conhecido Jorge Amado, se dissolveria no pitoresco, no saboroso, no apimentado do regional [...]” (BOSI, 1985, p. 459), desconstruindo a ideia de fases da obra de Amado. Por esse viés, o legado da produção de Amado se resumiria em levar ao exterior a estereotipação do Brasil representado na sensualidade das personagens femininas, quase sempre mulatas do “país do carnaval”, o que, certamente, diminuiria o valor de sua literatura. Entretanto, o mesmo Bosi, como a contradizer-se, diz sobre fases anteriores, “[...] a do “romance proletário, a dos depoimentos líricos, a dos escritos de pregação partidária, a dos afrescos da região do cacau [...]” (BOSI, 1985, p. 459).

Do que temos percorrido evidencia-se o quanto a literatura de Amado tem despertado nos pesquisadores visões que ora coincidem, ora se chocam, mas o mais importante é o reconhecimento desse autor que por décadas foi ignorado pelos estudos acadêmicos,

justamente por considerá-lo, muitos, como escritor que produzia ao comando do gosto do mercado, “[...] devido a sua ‘virada ideológica’: de escritor de esquerda a escritor de mercado, de revolucionário a conservador; o primeiro e o último Jorge Amado, antes e depois da morte de Stálin” (CARELLI, 2015, p. 134).

Independentemente de fases, visualizamos em Amado um projeto de escrita que norteia a sua obra em diálogo com o contexto, que impede que o desvinculemos da sociedade, da história e da política, “Alimentados pelo fogo da utopia, os heróis de Jorge Amado buscam sempre ir adiante, disseminando entre os leitores a esperança característica de toda a literatura comprometida com a revolução” (DUARTE, 1996, p. 34).

Revolução política de um país que vivia sob a Ditadura do Estado Novo, marcado por fortíssimo sentimento anticomunista e antidemocrático, também revolução literária que teve início com a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Inicialmente, o movimento da Semana não tem grande alcance às demais regiões, mas frutifica-se até resultar na Literatura de 30 ou na chamada Literatura Regionalista. Nesse contexto, Amado junto a jovens escritores, com destaque para Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Érico Veríssimo e José Lins do Rego, fazem surgir uma literatura de combate com cenários e personagens até então pouco explorados: o retirante nordestino, a temática da seca, a decadência dos coronéis e o proletariado que nascia na recente industrialização. Por isso começam a aparecer nessas obras a luta de classes e a miséria urbano-industrial dos que vinham para os centros urbanos com a esperança de deixar a miséria para trás. Por toda essa realidade descrita é tão necessário o engajamento pela via da literatura “[...] fundada na luta do ser humano contra a degradação e na forma romanesca de heroísmo e aventura com que essa busca de liberdade é inserida nos textos” (DUARTE, 1996, p. 18).

Sobre essa literatura rotulada como Regionalista ou como Romances de 30, Duarte (1996) traz a discussão de que, mesmo sob o rótulo de Regionalista, ela é elevada ao nível de universalidade pelo tratamento dado aos temas, contribuindo, assim, com a desconstrução da chamada dependência cultural, contestada na Semana de 22, pois vai influenciar o Neo-Realismo Português e a produção literária de libertação das colônias portuguesas em África, já que muitos desses novos escritores chegaram às colônias e foram lidos com forte desejo de independência do jugo português. Embora saibamos que não se inaugura na década de 1930 a leitura dos brasileiros pelos nossos irmãos das colônias africanas, muito antes, há dois séculos a literatura brasileira já havia atravessado o Atlântico,

Examinada em perspectiva histórica, a proximidade entre textos e produtores literários do Brasil (ou a ele identificado) e os dos países africanos de língua portuguesa remonta ao século XVIII na medida em que autores como Gregório de Matos Guerra e Tomás Antonio Gonzaga, degredados para terras africanas, lá produziram textos e, segundo esparsas informações documentais que hoje possuímos, acabaram por incentivar os incipientes grupos de escritores ali presentes (MACÊDO, 2008, p. 127).

Entretanto, sobre esse isso, a mesma autora explica que as relações são muito diferentes das que acontecem a partir da década de 1930, já que os autores brasileiros lidos nas colônias naquele período escreviam nos moldes e influências da metrópole portuguesa, mas não nos estenderemos sobre isso pois não é o nosso foco. Sendo assim, voltamos à produção literária da década de 1930, em que no Brasil a literatura mostra-se como

[...] embricamento cada vez maior entre projeto literário e projeto político e exultam do clima de excitação revolucionária existente em diversos países, a partir do ascenso comunista de 1917. Jorge Amado se irmana aos escritores e intelectuais que voltaram sua atividade para a concretização do socialismo (DUARTE, 1996, p. 18).

Este sentimento de militância exercido na práxis política e literária é que faz de Amado de sobrenome, ser amado e traduzido em tantos países pelo mundo afora, ao mesmo tempo rechaçado por parte da crítica, até que estudos mais aprofundados ressaltassem em sua obra elementos que o colocariam como escritor que conjuga luta e literatura sem ficar a dever à qualidade estética, já que “[...] Modernismo, tenentismo e comunismo funcionarão como referenciais muito precisos numa trajetória em que política e literatura vão caminhar lado a lado” (DUARTE, 1996, p.20). O autor citado ressalta, ainda, a importância da Semana de 22 para as feições que Amado daria às suas obras, “A revolução estética de 22 propicia ao autor régua e compasso expressivos, abrindo-lhe a perspectiva da linguagem desabusada, império da oralidade, além de lhe mostrar os caminhos recalçados da nossa formação cultural [...]”(DUARTE, 1996, p. 20).

Ainda sobre a ideologia comum aos escritores engajados, há sempre o perigo de ao passar pelo crivo de “qualidade” da crítica pagar o preço que Amado pagou, mesmo com tamanha repercussão que teve e tem a sua produção, mas que demorou décadas para ser reconhecida como genuína literatura e não somente como retrato estereotipado do nosso povo e de nossas mazelas. Sobre isso é fundamental pensarmos com Walter Benjamin sobre a impregnação das atividades culturais pela radicalização político-ideológica, em que o escritor precisa “[...] decidir a serviço de quem ele quer colocar a sua atividade” (BENJAMIN, *APUD*

DUARTE, 1996, p. 28), e esse “quem” inclui os que não querem se envolver com o entorno social, dando preferência à literatura de entretenimento e os que necessitam da literatura “empenhada” para tomarem consciência da exploração e da luta de classes.

Porém, ao tomar a decisão há que se prezar pela especificidade do texto literário, dar o tratamento adequado ao tema para diferenciá-lo da mera crítica ou informação, pois não é a isso que o romance se deve prestar, mesmo que o faça indiretamente e no caso de Amado demonstra que “O romance está tecnicamente habilitado a concentrar uma grande quantidade de informação sobre a vida social e individual, destacando, sobretudo, os aspectos mais contraditórios da realidade e as suas principais consequências na consciência do sujeito histórico em consonância com o meio no qual se insere” (BERGAMO, 2008, p. 38).

Notemos que o contexto de que tratamos em que Amado produziu freneticamente, com destaque para *Capitães da Areia*, solicitava o empenho do escritor e não o seu encerramento “em torres de marfim”, alienado ao presente, mas nutrido de desejo de reforma e revolução social, de luta ideológica, conforme analisamos no decorrer do trabalho, em que ficam ora implícitas ora explícitas a repulsa pelo Capitalismo que exclui e a defesa do Socialismo, do Comunismo, inclusive com filiação partidária do autor. Como pedir que isso não reflita em sua produção? Se é da realidade circundante que constrói seus enredos e personagens, conforme ele mesmo defende, indo além, com a intenção do devir de outra realidade,

[...] eu vos digo que tudo quanto sei, tudo quanto fiz e interpretei, o melhor que saiu de mim, eu o recebi do povo baiano, sou eu o grande devedor, aquele que é grato e rende homenagem. Íntimas são as nossas relações, as mais íntimas, as de pai e filho, as de filho e pai, pois nós que criamos sobre a vida do povo somos filhos e pais ao mesmo tempo, paridos pelo ventre imenso do povo e grávidos de sua vida, de nosso trabalho nasce a sua realidade em termos de arte. Pais e filhos do povo, e, como dizia Máximo Gorki, *coveiros e parteiros* (AMADO, 1972, p. 27, grifos nossos).

Demos destaque aos termos *coveiros* e *parteiros* no trecho acima, retirado da crônica de Amado *Carta a Uma Leitora Sobre Romance e Personagens*, em que supostamente responde sobre questões e elogios a sua obra. Optamos pelo destaque aos termos por entendermos que confirma o que dissemos antes sobre denunciar uma realidade no sentido de sepultá-la, daí o termo “coveiros”, e simultaneamente, “parir” uma outra realidade. Ao mesmo tempo essa crônica pode ser lida como metalinguagem ou metaficção, já que o cronista critica

determinados procedimentos de escrita e sugere outro, posicionando-se fielmente ao seu modo de criação literária,

[...] tomam da pena na leviandade mais absurda no mais total desconhecimento da realidade, e então de sua escrita brotam um país sem côr e sem fronteiras e figuras que são apenas a representação da pobreza interior do literato, sem marca de caráter, sem acento de voz, sem nacionalidade, bonecos e não homens. Se algo fiz, digno de vossas palavras generosas foi jamais tentar tirar do nada, do abstrato e do gratuito, a imagem da Bahia e de seu povo. Pensando bem, veremos que a tentativa dos literatos referidos não é sequer ambição ou audácia — é apenas tolice, resultado da incapacidade de conhecimento e, quase com certeza, da importância ante a vida. Para recriar a vida é preciso tê-la vivido e ardentemente com apaixonado coração (AMADO, 1972, p. 27).

Eis o Jorge Amado participante da ebulição sócio-histórico-política do país e defendendo o seu próprio modo de produção, contrariamente ao que outros autores fazem ao entregar a obra ao público e deixar que dela digam o que bem lhes aprouver, não queremos com isso dizer que esteja certa ou errada nenhuma dessas posturas, são apenas formas diferentes de entender o “papel” do escritor. A exemplo de Amado, lembramo-nos de Saramago que sempre posicionou-se sobre as críticas, conforme damos mostra em um trecho das muitas entrevistas dadas em diversos países, quando ao ser perguntado por Antonio Junior², em Lisboa:

AJ: Crê que a literatura pode ajudar a humanidade?

José Saramago: A literatura pode muito pouco. Não vamos embarcar em ilusões, no otimismo. Ajudar a humanidade? Não sei se a humanidade quer ser ajudada. Mas a missão do escritor, se existe alguma, é não calar-se, que deveria ser a missão de todas as consciências.

Sem objetivo de comparar a produção dos dois autores, encontramos pontos de contato, a militância dentro e fora da literatura, o não calar-se frente às injustiças sociais, como fizeram até o “fim” da vida, entre aspas, pois Amado está imortalizado como Acadêmico da Academia Brasileira de Letras, por mais controvérsias que gere o termo “imortal”, se não o fosse por ser Acadêmico seria pelo vasto acervo literário que deixou ao Brasil e ao mundo. Quanto a Saramago o primeiro e até o momento único Nobel de Literatura de Língua Portuguesa, também não se furtou a expressar-se a respeito do papel do escritor e ao direito de tornar público o que produz, como disse em outra de suas tantas

² Disponível em: http://www.blocosonline.com.br/entrevista/pop_artistas/jose.php. Acesso em 25/02/2018

entrevistas “[...] uma vez que tem esse enorme privilégio, tem também enorme responsabilidade”.

1.3 Jorge Araújo e o Tempo da Narrativa

Assim como o Brasil, apesar de bem menos anos de dependência política, Cabo-Verde é ex colônia de Portugal, país localizado na zona equatorial do oceano Atlântico a 500 quilômetros da costa do Senegal, é um arquipélago formado por dez ilhas de origem vulcânica, conquistou a independência de Portugal em 1975, tendo sido explorada desde o século XV. Inicialmente, irmanado à Guiné-Bissal, outra colônia portuguesa, desencadeia-se o processo revolucionário pela descolonização, criando o PAIGC, movimento que teve fundamental importância mesmo em meio a desacordos entre as duas colônias irmãs.

As fontes pesquisadas nos informam que a geografia da Guiné dificultava o acesso das tropas portuguesas contrarrevolucionárias, tinham também ao seu favor o fator histórico de a vizinha Guiné-Conakry, ex colônia francesa já estar liberta desde 1958 e o Senegal, livre desde 1960, oferecerem refúgio aos militantes do PAIGC. Por esses aspectos a Guiné considerava-se em vantagem em relação a Cabo Verde mesmo fazendo parte do mesmo movimento, “Todavia, a principal razão do sucesso do PAIGC deve imputar-se à qualidade da sua organização política e da sua liderança e, em particular, às extraordinárias capacidades do seu secretário-geral, Amílcar Cabral” (WOOLLACOTT, 1983, p. 1133).

A mesma fonte considera relevante a atuação do PAIGC para o fim da ditadura salazarista, uma vez que por força da situação, Portugal obrigava-se a desfalcicar a sua tropa militar para reforçar a opressão em solo africano, o que constitui-se em análise interessante daquele contexto histórico, fazendo uso de um dito popular, seria “o feitiço virando-se contra o feiticeiro”, “Apesar de raramente registrarem vitórias decisivas, «a guerra da pulga» das forças de guerrilha conseguiu criar a confusão suficiente para exigir de Portugal o envio de cerca de 150 000 soldados para África e o dispêndio de algo como metade do orçamento estatal nessa colossal presença militar” (WOOLLACOTT, 1983, p. 1133).

É desse contexto histórico que tem seu ápice em 25 de abril de 1974 que Jorge Araújo nascido em 1959, em Mindelo, na ilha de São Vicente, Cabo Verde, tece os fios da narrativa em *Cinco Balas Contra a América*, com a primeira edição publicada em 2008 no Brasil, pela Editora 34, a mesma que continua publicando outras obras de Araújo. O autor vive, hoje, em

Portugal, tem formação em Jornalismo e atuou em várias partes da África, na cobertura de conflitos civis e armados, tendo inclusive, feito refletir em suas narrativas essa atuação. Para efeito de informação, já que Araújo não é tão conhecido e nem estudado no Brasil, elencamos a sua bibliografia: *Timor: O Insuportável Ruído das Lágrimas* (2000), em parceria com Hernâni Carvalho, José Vegar e Luciano Alvarez; *Nem Tudo Começa com um Beijo* (2005); *Comandante Hussi* (2006); *Paralelo 75 ou o Segredo de Um Coração Traído* (2006); *Cinco Balas Contra a América* (2007); *O Dia Em que a Noite se Perdeu* (2008); *Beija-Mim* (2010) e *O Cemitério dos Amores Vivos* (2015). Uma das características marcantes de suas obras são as ilustrações do angolano Pedro Souza Pereira, também jornalista, que se divide entre a atuação na imprensa e o trabalho de ilustrador.

É inegável a contribuição de Araújo à formação do sistema literário cabo-verdiano, assim como é inegável que a maior parte das suas obras tematizam a história de Cabo Verde e de seu povo com toda as conquistas, dores, alegrias, conflitos, contradições, perdas e danos. No entanto, há que se pensar que como autor contemporâneo, com estilo próprio, afasta-se bastante dos moldes da escrita de quando o seu povo vivia o Neocolonialismo e o momento exigia que se produzisse uma literatura mais inteligível à pequena percentagem de sujeitos alfabetizados, mesmo que isso limitasse a produção quase que somente àquela sociedade.

Mesmo correndo o risco de sofrermos críticas ao aproximarmos Jorge Araújo, quase um desconhecido nas pesquisas acadêmicas, e José Saramago, consagrado Nobel de Literatura de Língua Portuguesa, acreditamos que o conhecimento adquirido na pesquisa de Mestrado sobre a literatura de Saramago nos autoriza a dizer que o mesmo que se diz sobre Saramago no trecho que citaremos a seguir, pode ser dito sobre Araújo, conforme avançamos no conhecimento sobre o “como” da sua literatura,

Saramago, ao privilegiar a imaginação — em detrimento das fontes históricas e factuais — e ao utilizar-se fartamente da paródia e da ironia como modos privilegiados da expressão, coloca-se, pois, de acordo com essa formulação possível da ficção histórica tal como ela se apresenta nos tempos correntes — de descrença e desconstrução (SANTOS, 2015, p. 283).

Ao retomarmos a historiografia das literaturas africanas de língua portuguesa, temos que um longo caminho de quase anonimato foi percorrido pelos antecessores de Araújo, para que hoje ele pudesse produzir apoiado em uma estética que parodia a história, que questiona o movimento que engendrou a independência, que exige dos leitores maior amadurecimento,

por que não dizer abre um leque de leituras possíveis que não cabem todas em uma única pesquisa. Validamos essa reinvenção do autor como,

[...] estratégias de um imaginário político, onde as imagens-ação recuperam peças definidoras da nação, para — na ação política/textual — construir uma nova realidade (social, poética). Esta não se fixa no presente alienado, nem na utopia plenipotente, mítica, mas no processo de atualizações das formas do devir, nas redes articuladoras do texto (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 193).

Vamos então, ao nascedouro das literaturas africanas de língua portuguesa, ainda como colônias portuguesas àgrafas que contavam somente com a oralidade, mas que expressavam suas histórias por diversificadas formas que mais tarde foram nomeadas por estrangeiros que por lá estiveram e pesquisaram, trazendo à luz as referidas formas. Um desses estudiosos foi “Héli Chatelain, missionário suíço que chegou a Angola em 1855 e que se dedicou a recolher e estudar a literatura oral de outros povos africanos, chegou a definir seis categorias [...]” (SANTILLI, 1985, p.7). Na obra intitulada *Estórias Africanas: História & Antologia*, Santilli a quem damos os créditos como uma das primeiras e incansável estudiosa das literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil, a autora historiciza essa produção e traz exemplos ilustrativos de contos angolanos, cabo-verdianos e moçambicanos. De acordo com a autora, das pesquisas de Héli Chatelain foi proposta a divisão das categorias, como transcrevemos:

A primeira seria a das estórias de ficção, denominadas mi-soso, em quimbundo, estória que pendem para o maravilhoso, o fantástico, o excepcional. As fábulas também aí caberiam. A segunda classe seria a das estórias verdadeiras ou tidas como tal. Chamadas maka, tanto eram de finalidade útil, para instruir e prevenir, como também lúdica, para lazer ou prazer. Outra classe seria a das ma-luanda (ou mi-sendu), nas quais os feitos da nação ou tribo eram transmitidos entre velhos e anciãos, de uma geração a outra, na forma de um segredo de Estado, só em partes revelado fora desse estrito círculo de competência e autoridade. Os provérbios, que frequentemente são a síntese de uma estória, comporiam a quarta classe. Conhecidos como ji-sabu em quimbundo, representavam a filosofia da nação ou tribo, no que toca a seus costumes e tradições. Mas há, ainda, a quinta e sexta classes: a da poesia e música, que aparecem juntas, em canções chamadas mi-embu, com vários estilos, desde o épico até o dramático; e das adivinhas, ji-nongongo, que tanto se destinavam a entreter quanto a incitar a inteligência e a memória (SANTILLI, 1985, p. 7).

A autora discute na obra as diferenças que foram acentuando-se nas produções das colônias conforme se avançava a luta pela independência com as semelhanças e diferenças,

até chegar ao período pós-independência, também chamado de Neocolonialista. Quanto a Cabo Verde, ela discorre que houve um “maior caldeamento cultural de europeus e africanos, o que resultou numa forte mestiçagem marcada desde a língua corrente no Arquipélago, o crioulo, instrumento de comunicação do cabo-verdiano, nos vários níveis de suas relações sociais” (SANTILLI, 1985, p. 23). Assim, segundo a autora, em Cabo-Verde as questões raciais não são tematizadas com tanta relevância na literatura quanto em Angola ou Moçambique, teria havido uma criouliidade que convergiu desse caldeamento, dando maior unidade à cultura do país.

Santilli salienta a importância da revista *Clareza* de 1936 e do movimento Modernista Brasileiro para a produção literária de Cabo Verde, a partir de 1930, a que ela chama de “prosa moderna”, com destaque para os autores Manuel Lopes e Baltazar Lopes que “propuseram-se partir ao reencontro da identidade cultural de seu país, delinear o perfil psicológico de seu povo [...]” (SANTILLI, 1985, p. 24).

A exemplo de Santilli, existem inúmeros estudos que apontam para a importância dos escritores brasileiros à formação dos escritores africanos de língua portuguesa, inclusive, como leitores de Jorge Amado, mesmo não esquecendo de outros como Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga que lá também foram lidos e relidos em diálogos intertextuais que aparecem em diversas produções. Ao falar dessas relações, o contemporâneo moçambicano Mia Couto afirma em *Cadernos de Leitura*,

Eu venho de muito longe e trago aquilo que eu acredito ser uma mensagem partilhada pelos meus colegas escritores de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné- Bissau e São Tomé e Príncipe. A mensagem é a seguinte: Jorge Amado foi o escritor que maior influência teve na gênese da literatura dos países africanos que falam português (COUTO, 2009, p.79).

Conforme discorremos anteriormente sobre Jorge Amado e Saramago, Jorge Araújo, jovem e contemporâneo nosso, também opta por falar do seu processo de escrita quando abordado pela imprensa, mesmo porque a crítica especializada sobre as suas obras ainda é quase inexistente no Brasil, em Portugal onde ele vive e mesmo em Cabo Verde onde nasceu, o que nos causa estranhamento pela produção significativa do autor, tanto em termos de número como de qualidade literária. Assim, à época do lançamento de *Beija-Mim* (2010), Araújo diz a Ana Vitória do *Jornal de Notícias*³, em Estoril:

³ Disponível em: <https://www.jn.pt/artes/interior/beija-mim-e-o-novo-livro-de-jorge-araujo-1611124.html>. Acesso em 25/02/2018, às 16h30.

Há pessoas que escrevem em blogs, que tiram notas em caderninhos que depois guardam na gaveta. Não faço nada disso. Apesar de viver da escrita, mais do que um jornalista, sinto-me repórter. Gosto de ir para o terreno, ouvir a história e depois contá-la. Acho que não há muita diferença na maneira como escrevo para os jornais e na forma como escrevo os meus livros. É obvio que o facto de ser jornalista, e de, durante muitos anos, ter sido repórter, me dá muita matéria que depois utilizo nos meus livros. Foi assim que aconteceu com a minha obra de estreia, *Comandante Hussi*.

Portanto, a tessitura literária de Araújo pelo depoimento acima, é recolhida de sua vivência, o que atesta o empenho do autor, a exemplo de Amado, de sentir a realidade para recriá-la. No entanto, mesmo Araújo dizendo que a sua escrita romanesca não se distingue muito da escrita jornalística, cabe a nós leitores e pesquisadores descobrir isso, seus romances não são relatos, se assim o fossem não seria literatura. Há um tratamento específico aos temas que toma para romancear, há paródia, ironia, poesia, todos elementos que diferenciam a escrita romanesca da escrita informativa, conforme descreve o comportamento da personagem Bob de *Cinco Balas Contra a América* ao chegar à praia de São Pedro, cenário em que ele e os demais companheiros passariam a noite montando guarda,

Mal avistou a primeira onda, o fervoroso discípulo de Wilhelm Reich desembarçou-se da viola que trazia a tiracolo, apanhou a sua cabeleira *rasta*⁴ com um fio de elástico, despiu a camisa verde-oliva, correu pela areia quente com passos de gazela. O seu corpo esguio, franzino, quase voava. Furou a primeira vaga, a segunda também, deu umas valentes braçadas e desapareceu na espuma das ondas (ARAÚJO, 2008, p. 57, grifo do autor).

A título de ilustrar um pouco mais como em seus romances Araújo distancia-se da escrita jornalística, tomemos um trecho da primeira página de *Comandante Hussi*, sendo Hussi o nome do protagonista que teria sido um dos muitos meninos com o qual o jornalista Araújo teve contato ao fazer cobertura jornalística de conflitos, e esse menino em especial, em 1999 durante o golpe de Estado na Guiné-Bissau, mereceu ser homenageado com um romance que leva o seu nome no título. Todo o livro nos leva a aproximarmo-nos do que vivem os seres mergulhados em espaços de guerra, mas com leveza tal que nos faz sentir a “alegria estética” de Sartre bem à “flor da pele”. O narrador abre o romance com a cena em que o pai de Hussi tenta acordá-lo em uma manhã de domingo, ao que se segue a narrativa do sonho do menino que mal sabia que daí a pouco teriam que bater em retirada para fugir da guerra,

⁴ De rastafáris.

Hussi nem sequer pestanejou em despertar, continuou a dormir como uma pedra aquecida, ensanduichado entre os irmãos Totonito e Tuasab, a saia da mãe, dona Geca, a aconchegar-lhe os pés, os braços de Doskas, o caçula da família, entrelaçados aos seus. Ainda só ia no terceiro sono, a meio de um sonho cor-de-rosa, deslumbrado a ver sua bicicleta voar com a elegância de uma borboleta, escoltada por duas imponentes águias reais, perseguida por um cortejo de andorinhas faladoras (ARAÚJO, 2006, p.15).

A partir desse ponto seguem-se os diálogos entre Hussi e a sua bicicleta que ele terá de deixar para trás ao fugir, mas que em toda a narrativa sonhará dormindo ou acordado com a volta e o reencontro com a bicicleta, com destaque às ilustrações que permeiam a obra. Esse romance deu a Araújo o Prêmio Gulbenkian de Literatura Para Crianças e Jovens, que à ocasião disse "Este é um livro que deve ser lido pelos adultos e que também pode ser lido por crianças"⁵. A referida fala do autor pode ser vista em concordância com a crítica da escritura de ênfase social, que recolhe da realidade a sua matéria mas não a simplifica, não a rotula nem a direciona ao um público exclusivo, o que a diminuiria em termos estéticos. Nesse sentido, convidamos Abdala Junior para validar o que se coloca como uma empreitada comprometida e nada fácil,

O grande desafio para o escritor de ênfase social — parece-nos — é a construção de um objeto literário capaz de comunicar-se simultaneamente com diversas faixas de leitores, o que será possível por um eficaz processo de sobrecodificação do texto artístico. [...] diferente da simples comunicação referencial, pois que enquanto obra de arte a relação com a realidade que ela estabelece é múltipla (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 128).

E como em *Cinco Balas Contra a América*, em *Comandante Hussi* também aparece o interdiscurso parodístico em referência a sujeitos reais da História mundial, com informações sobre os mesmos em rodapé. Destacamos para ilustrar essa afirmação, a fala do narrador sobre a personagem Brigadeiro Raio de Sol que na obra isola-se pelo desencanto com a política do país: “Para além da agricultura, a sua outra grande paixão eram os livros — colocou na estante a obra de Stálin, lado a lado com a briografia de Gandhi, para que o ditador fosse forçado a aprender a arte da tolerância” (ARAÚJO, 2006, p. 27).

⁵ Disponível em: <https://www.publico.pt/2004/07/05/culturaipilon/noticia/premio-gulbenkian-de-literatura-distingue-autores-para-criancas-e-jovens-1198408>. Acesso em 26/02/2018, às 08h25.

2. O ENGAJAMENTO LITERÁRIO EM UNIVERSOS RECRIADOS

Não consideramos o texto literário como que fechado em si mesmo. Ao contrário, qualquer forma artística é impregnada de marcas sociais e históricas. A análise crítica, nessa perspectiva, associa as múltiplas relações com o contexto literário e a situação comunicativa (ABDALA JUNIOR).

2.1 As Personagens Amadianas: marginais ou marginalizadas?

Os valores traduzidos em enredos, jamais, podem ser dados pelo romancista de forma descolada das ações das personagens, é por elas que se veicularão quaisquer valores, que se tornarão vivos os ideais do criador do romance, pois “A personagem de ficção age na diegese, praticando e sofrendo ações, encarnando e vivenciando conteúdos psicológicos e ideológicos apropriados a cada narrativa” (BERGAMO, 2008, p.124). As definição de Bergamo nos remete à interação entre duas instâncias da ficção, já que “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2005, p. 53-54). Para ilustrar essa concepção, Candido cita Gide: “Tento enrolar os fios variados, o enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno destas pequenas bobinas vivas que são cada uma das minhas personagens” (CANDIDO, 2005, p. 54).

Com base nessas considerações acerca da importância da personagem, entendemos que a escolha do criador/romancista do quê destacar nas suas criaturas, de como inseri-las no espaço fictício, de como apresentá-las ao leitor já nos possibilitam saber o tom que se quer dar ao romance: de condenação ou de defesa das “Crianças ladronas”, título da reportagem inicial. As ações das personagens vão sendo desvendadas não como justificativas da vida que têm, mas como revelação profunda das causas que lhes movem. Já na vida, na realidade, nem sempre é possível sabermos o que move as pessoas a agirem de uma ou de outra forma,

Na verdade, enquanto na existência quotidiana nós quase nunca sabemos as causas, os motivos profundos da ação dos seres, no romance estes nos são desvendados pelo romancista, cuja função básica é, justamente, estabelecer e ilustrar o jogo das causas, descendo a profundidades reveladoras do espírito (CANDIDO, 2005, p. 66).

Assim, mostra-se a adesão do narrador ao mesmo tempo em que impulsiona o leitor a aderir à mesma posição frente a uma leitura particular de mundo que se deseja tornar coletiva. Certamente, não faltaram críticas no sentido de que Amado não dá profundidade psicológica às personagens, ao que Candido contrapõe: “Jorge Amado não é um açougueiro e nem um médico que diseca cadáveres. Suas personagens não são dissecadas; são vivas” (CANDIDO, 1972, *APUD* MARTINS, 1972, p.58).

A opção do narrador pelos Capitães da Areia se dá em toda a narrativa, o que nos leva a defender a existência de um projeto de escrita engajada que os retira da condição marginalizada e eleva-os à condição de poetas da cidade, em que podemos dialogar com “A Força do Povo” em *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, do mesmo autor: “O povo é mais forte do que a miséria. Impávido, resiste às provações, vence as dificuldades” (AMADO, 1981, p. 18).

A cidade com suas contradições e mistérios é emblemática dos sonhos e desejos dos Capitães, não se trata, apenas, do espaço físico, mas da influência psicológica que tem sobre as personagens. Como exemplo, citamos João Grande que ao perder o pai abandona a modesta moradia, desce o morro e o narrador diz do encanto do menino, “Na sua frente estava a cidade misteriosa, e ele partiu para conquistá-la. A cidade da Bahia, negra e religiosa, é quase tão misteriosa quanto o verde mar. Por isso João Grande não voltou mais. Engajou com 9 anos nos Capitães da Areia [...]” (AMADO, 1997, p. 22).

O narrador joga com as características negativas dos meninos, que em condições de sobreviventes, paradoxalmente são “donos da cidade”, a amam, são poetas, pelo olhar deles a cidade nos é apresentada, “Vestidos de farrapos, sujos, semi-esfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando ponta de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas” (AMADO, 1997, p. 21).

Assim se faz a narrativa que poderia em face do que narra ter uma carga de peso e desesperança, os Capitães convivem diariamente com a miséria e insalubridade, gerando revolta contra o contexto social que os marginaliza, narra o drama de morar nas ruas “buscando contrapor com a alegria da liberdade em conhecer todos os cantos da cidade” (NEVES, 2013, p. 46). Portanto, mesmo como literatura de denúncia, se utiliza de elementos que tiram parte do peso da narrativa sem enfraquecer a denúncia. A obra é composta por empatia, compaixão, humor, lirismo e esperança, em concordância com a análise de Gomes que afirma “As imagens poéticas sempre presentes evitam a simples e objetiva descrição de

um mero cenário, porque elas acabam por humanizá-lo. Com o recurso do lírico Amado consegue realizar a plena interação entre o mundo das personagens e o espaço em que elas vivem” (GOMES, 1994, p.70).

Desse modo, toma como objeto de estudo e faz objeto estético o “cotidiano das personagens, os conflitos existenciais de quem ainda em fase de desenvolvimento, precisa ter maturidade para enfrentar a exclusão social, buscando na *organização* grupal criar mecanismos para adquirir meios de sobrevivência” (NEVES, 2013, p. 46, grifos nossos) O vocábulo em destaque nos chama a atenção, os Capitães não se organizam apenas em nível de discurso, mas agem em função do que acreditam, são sujeitos de práxis social.

É, portanto, uma escolha séria feita pelos aspectos das personagens mostrados logo de entrada, na obra, que julgamos fundamentais para se obter a simpatia do leitor, vamos a algumas delas, para exemplificar: são menores vítimas da violência policial; têm bondade interior, são solidários às dores dos que ainda têm menos que eles; alguns são órfãos, todos carentes de afeto; exercem uma ética no grupo; falta-lhes confiança em razão das arbitrariedades reiteradamente sofridas; têm profundo senso de justiça, mesmo em meio às desesperanças; o ódio à opressão e aos opressores é que os mantêm vivos para lutar.

A partir dessas características vai sendo construída a empatia entre os Capitães e o leitor que é levado a pensar sobre o mundo. Diferentemente do efeito provocado pelo texto informativo, o texto literário nos provoca reflexão pela via da sensibilidade, por vezes, tão desprezada no mundo regido pela ética positivista, em que a razão é supervalorizada em detrimento da emoção. O que nos faz reafirmar o projeto de Amado: empenhar-se, engajar-se, por meio da literatura.

Os traços que constituem os Capitães remetem a seres íntegros e lutadores, além de apresentarem personagens que, a partir de suas ações na narrativa aproximam-se de qualquer um de nós, leitores: pensam, sentem, alegram-se, entristecem-se, revoltam-se, agem, amam e odeiam. Assim, a exclusão social torna-se ainda mais injusta aos olhos do leitor, reforçando a empatia do mesmo com esses “seres de papel”, o que constitui-se em humanização das personagens e, ao mesmo tempo, do leitor,

Vamo-nos fazendo amigos dos pequenos ladrõezinhos — o menor com apenas nove anos e o mais velho com dezesseis. Eles se põem tão perto de nós, que, por trás dos rostos sujos, dos cabelos despenteados e das roupas rasgadas a balançar nos corpos, deles, aprendemos sem demora as manhas e as almas. Eles conversam entre si e conosco, com a nossa emoção de leitor [...] (SILVA, 2010, p. 74).

A construção das personagens é feita a partir de suas vidas, de seus conflitos, de suas ações, da forma como se relacionam entre si e com o entorno social, vão entrelaçando-se numa história maior, a história do grupo que tem como valor mais alto a lealdade aos companheiros que cuidam uns dos outros, que defendem-se em qualquer circunstância, que vão ensinando, aprendendo e formando cada qual a sua personalidade, mesmo com identidades semelhantes.

Pedro Bala tem quinze anos e desde os cinco foi chamado assim, “Há dez que vagabundeia pelas ruas da Bahia. Nunca soube de sua mãe, seu pai morreu de um balaço.” (AMADO, 1997, p. 21). Bala, como “chefe do bando, ao passar um dos braços pelos ombros de Pirulito, põe o outro sobre o nosso” (SILVA, 2010, p. 74), por tamanha aproximação que o narrador consegue estabelecer com o leitor.

João Grande, “o mais alto do bando, e o mais forte também, negro de carapinha baixa e músculos retesados, embora tenha apenas treze anos [...] órfão de um carroceiro” (AMADO, 1997, p. 22) que teve a carroça atropelada por um caminhão, depois da morte do pai nunca mais voltou à casa do morro. De João Grande ficamos sabendo que proporcional ao seu tamanho é o coração enorme, amante da justiça e não muito inteligente “[...] doía-lhe a cabeça se tinha que pensar. Ficava com os olhos ardendo, como ficava também quando via alguém fazendo maldade com os menores” (AMADO 1997, p. 23).

João José chamado de Professor pelo hábito da leitura e da contação de histórias aos demais, impunha respeito ao grupo pelo conhecimento e criatividade “[...] várias vezes foi a imaginação do professor que criou os melhores planos de roubo” (AMADO, 1997, p. 24), nos envolve de tal forma que “[...] nos juntamos ao grupo que ouve o que o professor acabou de ler num livro” (SILVA, 2010, p.74).

O Gato, vaidoso e mulherengo, preocupava-se em vestir-se bem e furtar adereços para se embelezar, “[...] apesar do mais velho do bando ter apenas 16 anos, cedo conheciam os mistérios do sexo” (AMADO, 1997, p.27).

O Sem Pernas, nomeado assim por ser cocho de uma perna, “Nunca tivera família. Vivera na casa de um padeiro a quem chamava *meu padrinho* e que o surrava” (AMADO, 1997, p.31, grifo do autor). De Sem Pernas conhecemos, logo, as inúmeras contradições que caracterizam a personagem. Ao mesmo tempo em que sofre exclusão pelo “defeito” físico, dele se aproveita para ganhar compaixão e se aproximar de famílias que depois tornar-se-iam vítimas dos furtos dos Capitães. Na essência, a personagem vive sentimentos os mais

diversos, desde carência de afeto à revolta por não usufruir os bens materiais a que julga ter direito. “O que ele queria era felicidade, era alegria, era fugir de toda aquela miséria, de toda aquela desgraça que os cercava e os estrangulava” (AMADO, 1997, p. 30).

Pirulito, “magro e muito alto, uma cara seca, meio amarelada, os olhos encovados e fundos, a boca rasgada e pouco risonha” (AMADO, 1997, p. 28), diferencia-se dos outros pela religiosidade, o que de início é motivo de chacota, mas aos poucos vai se impondo como marca de respeito. Trazia imagens de santos nas paredes, roubava flores nos jardins das mansões para ornamentá-las, “[...] sua reza era simples e não fora sequer aprendida em catecismos. Pedia que a Senhora das Sete Dores o ajudasse a um dia poder entrar para aquele colégio que estava no Sodré, e de onde saíam os homens transformados em sacerdotes” (AMADO, 1997, p. 29).

Boa-Vida, homossexual, leva Gato para o grupo com interesse de conquistá-lo, mas sem sucesso, na primeira tentativa obteve a resposta: “— Tu te enganou, mulato. Eu sou é homem” (AMADO, 1997, p.33).

Volta Seca, o mulato sertanejo vindo da caatinga, identifica-se com Lampião, acompanha os seus feitos e sonha em fazer parte do bando do cangaceiro, “Levava o jornal para cortar o retrato do grupo de Lampião. Dentro dele ia uma alegria de primavera” (AMADO, 1997, p. 41).

Padre José Pedro, misto de alienação e engajamento. Mesmo subordinado às normas da Igreja, muitas vezes confuso, dividido entre o desejo de melhorar a vida dos Capitães, o medo do castigo divino e a perda dos direitos sacerdotais, mediante as ameaças dos superiores na hierarquia católica, “Ele queria se aproximar daquelas crianças não só para trazê-las para Deus, como para ver se havia algum meio de melhorar a sua situação” (AMADO, 1997, p.66). O Padre é marginalizado em relação aos demais padres, pois sendo fiel a sua origem humilde toma partido da situação de miséria dos meninos, “[...] tinha sido operário e sabia como tratar os meninos. Tratava-os como a homens, como amigos. E assim conquistou a confiança deles, se fez amigo de todos, mesmo daqueles que, como Pedro Bala e o Professor, não gostavam muito de rezar” (AMADO, 1997, p. 69).

Dora, a única menina, se junta ao grupo na metade da obra com o irmãozinho Zé Fuinha, órfãos de pais vítimas da bexiga, a varíola que assola a cidade da Bahia, nessa época. A menina, aos poucos vai sendo aceita no universo masculino, fazendo papel de irmã para uns, de mãe para outros e de noiva para o chefe Pedro Bala. Assume as mesmas funções, as

mesmas dores e alegrias do grupo, saindo do que poderia ser a zona de conforto por ser do sexo feminino, se aceitasse ser protegida como tal. A sua relação com os meninos e, especificamente, a relação amorosa com Pedro Bala rende passagens líricas tocantes e dá leveza à trama.

São, portanto, meninos e adultos, excluídos e gregários, infratores, mas com sede de justiça. Os Capitães surgem contraditórios, por isso mesmo, bastante humanos à medida em que se aproximam das perfeições e desconcertos de todos nós. São personagens representativas da universalidade que cada ser carrega em si, tornando-se único, “*Capitães da Areia* é, sem dúvida, antes de mais nada, um documento, mas um documento onde a poesia está presente sob a forma da ternura e da piedade” (MARTINS, 1972, p.48).

Nos capítulos finais da obra: “Notícias de Jornal” (AMADO, 1997, p. 239); “Companheiros” (IDEM, p. 243); “Os Atabaques Ressoam Como Clarins de Guerra” (IDEM, p. 251) e o último “Uma Pátria e Uma Família”, o narrador nos dá notícias de várias dessas crianças até a morte ou a idade adulta.

Por meio de outras estratégias narrativas, em *Cinco Balas Contra a América* o narrador “simula” a biografia de cada uma das personagens, ao final da obra, em capítulo específico a esse fim, separadamente, uma a uma. Já em *Capitães da Areia* as trajetórias vão sendo narradas nos capítulos finais, não de forma linear, mas com idas e voltas, o destino de algumas das personagens aparece em mais de um capítulo. Entretanto, mesmo com estilos diferentes, os dois autores articulam de forma coesa os elementos internos a elementos externos: a cultura, a política, o tempo e o espaço sociais.

2.2 As Personagens De Araújo: Realidades Tocadas Pela Ficção

Em *Cinco Balas Contra a América* temos em ação um núcleo de personagens reduzido, mas que se desdobra e se multiplica pelo franco diálogo com vultos da História, da Política, da Intelectualidade, com escritores, compositores musicais, assim como a alusão a filmes e livros. Araújo tece uma trama enxuta voltada aos diálogos intertextuais, que diz muito mais que em princípio se possa supor, atestando que “[...]embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, seja a chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento, e portanto do funcionamento das personagens, depende de um critério estético de organização interna (CANDIDO, 2005, p.77).

Nessa perspectiva, no último capítulo “Bala Final”, Araújo oferece ao leitor a biografia das personagens articulando história e ficção, em diálogo profícuo com nomes que figuraram na História Oficial de vários países, como ditadores e revolucionários. Com referências a lugares e datas dá conta dos rumos que a vida de cada personagem tomou. O que entendemos como parte da estratégia romanesca, conforme Candido afirma, “[...] a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista” (2005, p.74).

Parece-nos que o narrador deseja ir além das linhas do narrado, convidando o leitor a ampliar por meio da ficção o olhar sobre o contexto revolucionário do país, jogando com luzes e sombras, criando a ambivalência. Ao que Hutcheon chama de característica semântica relacional da ironia, que se dá no sentido de estratégia que vai além de operar entre os dois eixos, dito e não dito, abrange a participação dos envolvidos no processo: ironista/interpretadores/alvos. O significado ocorre como resultado do desempenho desses três elementos, não se podendo separar as “[...] dimensões semântica e sintática da ironia, dos aspectos sociais, históricos e culturais de seus contextos de emprego e atribuição” (HUTCHEON, 2000, p. 36).

Pode ser compreendido como efeito de economia narrativa, o que relata como autêntica biografia em sete páginas, jogando com dados aparentemente reais permeados por ironias, poderia ser transformado em centenas de páginas narradas. Mas a estratégia não empobrece a narrativa, pelo contrário, entra em conformidade com o que Candido chama de “intenção que preside o romance”. É coerente da primeira à última página com o jogo paródico que propõe entre realidade e ficção, possibilita ao leitor pensar em questões contemporâneas pela descrição das atividades das personagens, no que poderíamos chamar Pós-obra. Sobre isso formulamos algumas questões a respeito da narrativa em entrevista (em apêndice) a Jorge Araújo que diz:

A revolução foi o começo do país e da nova vida de todas as personagens. Uma vida impensável na véspera. [...] De um dia para o outro, caíram velhas certezas e abriram-se novos caminhos. O futuro ganhou cor. E ganhou mundo. O futuro daqueles miúdos tornou-se outro — passaram de atores secundários a atores principais. Assim, em termos de estrutura narrativa, era importante levantar o véu sobre esse futuro — o que é que a revolução fez deles, o que é que a vida lhes reservou, para onde caminhou o sonho.

A abertura da obra dá o tom da tensão do enredo pela epígrafe “Aos olhos daqueles que fundam impérios, os homens nada mais são do que ferramentas.” (Napoleão Bonaparte),

o que entendemos como posicionamento sociopolítico do cidadão-escritor manifesto em relação à trama fictícia, metaforizado em “[...] imagem que seja ação, sem tolher a imaginação, a criatividade.” (ABDALA JÚNIOR, 1989, p.15). Pois sabemos, somente intenção não basta à boa realização estética, é preciso compor, criar, recriar e não relatar para tocar os sentidos e por meio deles, chamar à razão para os dois polos: de um lado, o poder que oprime e do outro, o oprimido.

Isso tudo vem ao encontro da defesa de que a literatura mesmo quando tematiza a opressão, deve buscar a leveza de que nos fala Calvino, contra o peso da vida que segundo ele diz baseado em Kundera, “está em toda forma de opressão; que a intrincada rede de constrições públicas e privadas acaba por aprisionar cada existência em suas malhas cada vez mais cerradas” (CALVINO, 1990, p. 19). Ao que Calvino acrescenta, ainda, de acordo com Kundera, vindo somar às nossas reflexões sobre a importância da literatura enquanto fator indispensável de humanização,

O romance nos mostra como, na vida, tudo aquilo que escolhemos e apreciamos pela leveza acaba bem cedo se revelando de um peso insustentável. Apenas, talvez, a vivacidade e a mobilidade da inteligência escapam à condenação _ as qualidades de que se compõe o romance e que pertencem a um universo que não é mais aquele do viver. (CALVINO, 1990, p.19)

Voltando à epígrafe de abertura de *Cinco Balas Contra a América*, lemos nas páginas finais da obra: “O imperialismo tem sempre seus lacaios, pensou consigo, são os seus tentáculos, os kamikazes dispostos a derrubar os primeiros obstáculos, acrescentou mais um argumento ao seu revolucionário raciocínio, senão nunca teria o braço tão longo. Tão poderoso.” (ARAÚJO, 2008, p. 125). Ressaltamos que a citação é parte da reflexão da personagem-chefe do grupo apelidado como Zapata, apelido justificado na obra em nota de rodapé: “Referência a Emiliano Zapata (1879-1919), um dos principais líderes da Revolução Mexicana de 1910” (Araújo, 2008, p. 56). Sobre Salazar, o nome de registro da personagem, também é dada a origem em rodapé, “António de Oliveira Salazar (1889-1970): ditador que governou Portugal de 1932 a 1968 [...]” (ARAÚJO, 2008, p. 55). A personagem adolescente se debatia com quem ousasse chamá-lo de Salazar, pois se considerava um militante da revolução, não lhe caía bem carregar o nome de um ditador, “Zapata detestava que o tratassem pelo nome próprio, era um golpe na sua autoestima, uma morteirada no seu desejo de afirmação junto das mais altas instâncias do Partido” (IDEM, p.55).

Pelo jogo ficcional se instaura a ironia e brinca “com seriedade”, com a proximidade e semelhança existente entre um revolucionário defensor da nacionalidade e um ditador opressor, talvez porque “[...] a ironia verbal seja a linguagem acusando a si própria de mentir e mesmo assim apreciando seu poder” (HARTMAN, 1981, p.146, apud HUTCHEON, 2000, p.26). Pelo jogo irônico já referido, inerente à comunicação, mas na narrativa literária intencional e reveladora como “[...] estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual)” (HUTCHEON, 2000, p.27), ao final da narrativa somos informados pela biografia das personagens que Zapata ascendeu no PAIGC, exerceu diversos cargos como,

[...] secretário-geral da organização dos jovens do Partido, a JAAC (Juventude Africana Amílcar Cabral) [...] chefe da Segurança de Estado, deputado na Assembléia Nacional Popular nos tempos do Partido Único, embaixador na Gâmbia”. Contudo, nas eleições multipartidárias não foi vencedor, e uma vez despido do poder, abandonou os ideais e o Partido, “[...] transformou-se num empresário de sucesso na área do turismo [...]. Esqueceu o seu nome de guerra, Zapata, enterrou a palavra camarada e passou a responder pelo seu nome de batismo: Salazar António dos Santos (ARAÚJO, 2008, p. 136).

Notamos nesse trecho o que poderíamos chamar de ponto de contato do romance com a Pós-Revolução que não está posta nas linhas correntes da narrativa. O menino/personagem Zapata cresceu, atuou politicamente enquanto lhe foi conveniente e mudou de lado, de explorado passou a explorador, inclusive, aceitando ser chamado pelo nome do ditador. Sobre isso acrescentamos mais uma das respostas dadas por Araújo em entrevista já citada. Ao referirmo-nos à estratégia de “biografar” as personagens como economia narrativa que diz muito em poucas páginas, o que não diminui em nada a obra, pelo contrário, é inovador, perguntamos: Qual a sua intenção ao chamar o capítulo de “Bala Final”? E sobre a “economia narrativa” o que você diria?, trazemos, na íntegra, a resposta de Araújo por considerarmos relevante à compreensão da essência da obra:

Este livro nasce de uma história real, por mim vivenciada nos tempos loucos da revolução. De um momento intenso, só possível num momento tão singular quanto aquele que respira entre a revolução na antiga metrópole e a independência das antigas colônias. Tudo era política, tudo eram sonhos e possibilidades. Quis contar a história desse momento, consciente de que, ao fechar o livro naquela aventura estava a abri-lo à complexidade da época. Quando um país (re)nasce, os seus filhos renascem também. Para o bem e para o mal, ao princípio, tudo é promessa de que nada fica igual. Aquilo a que chama de “economia narrativa” deve-se, sobretudo, à intenção de focar o

livro naquela história. Dar mais espaço à vida das personagens pós “a noite em São Pedro”, seria perder o essencial, o futuro de cada um acaba por ser um elemento acessório na estrutura narrativa. A história daquela noite em São Pedro é o momento, o momento de viragem. Um rito de passagem entre o passado e o futuro. No entanto, pareceu-me crucial aflorar o futuro, o que a vida acabou por reservar a cada um deles e o destino que cada um traçou.

A resposta de Araújo evidencia o projeto estético, a escolha racional da escrita como trabalho, como elaboração que demonstra o posicionamento, a intenção de criar um efeito e não outro, independentemente de como o leitor e a crítica recebem e interpretam. Portanto, [...] o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais” (CANDIDO, 2005, p.74), mas sempre uma escolha, ou seja,

Originada ou não da observação, baseada mais ou menos na realidade, a *vida* da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem [...]. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência (CANDIDO, 2005, p.75, grifo do autor).

Protagonista e única personagem adulta com ação relevante no romance é o Comandante Zero, representante do PAIGC, encarregado de chefiar a operação protagonizada pelos adolescentes. Pela via da apresentação dessa personagem são introduzidas várias reflexões sobre o Comunismo, assunto que assombrava aos moradores. De militante político, Comandante Zero, com toda a ambiguidade do nome, que tanto pode ser lido como um comando importante, antes mesmo do primeiro, quanto um nada, um zero, passa a ter uma vida pacata, depois da Independência,

O Comandante Zero recusou todos os cargos importantes para que foi convidado depois da independência de Cabo Verde, a 5 de julho de 1975. Passou à reserva quando o PAIGC perdeu as primeiras eleições livres da história do país, em janeiro de 1991. Apesar de ser considerado um “combatente da liberdade da Pátria”, vive com uma reforma de miséria. Mas vive feliz [...] (ARAÚJO, 2008, p. 135, grifos do autor).

Da citação, acima, inferimos que a personagem manteve-se fiel aos ideais da Revolução, não usufruindo das benesses financeiras como muitos o fizeram, o que coaduna com a primeira proposta de interpretação para o seu nome, Comandante Zero no sentido, mesmo, de importância e não de “zero à esquerda”, sem valor. Isto nos leva a pensar na

personagem como projeção dos ideais do romancista e do que deveria ser a militância, de fato, coadunando com a defesa de que “Talvez cada escritor procure, criar um tipo ideal, de que apenas se aproxima e de que as suas personagens não passam de esboços” (CANDIDO, 2005, p.68), em que se revela a utopia, mesmo que seja por meio de seres de papel.

Sobre a personagem Bob, é o namorado que se interessa por outra Revolução, a Sexual, para ter assunto na conquista das meninas. Em referência aos dados dessa Revolução também se informa em rodapé a sua autoria, “Wilhem Reich (1897-1957): psiquiatra e psicanalista de origem austro-húngara, discípulo dissidente de Freud [...]” (ARAÚJO, 2008, p. 47). O narrador nos informa na biografia de Bob desde o abandono da escola e a ida a Paris à custa da aposentadoria que “o pai recebia de Portugal, das Alfândegas no Período Colonial [...]” à tentativa na carreira musical, da qual “desistiu no dia em que o seu ídolo, Bob Marley, morreu vítima de cancro” (ARAÚJO, 2008, p.137, grifo do autor). Após isso, atira-se aos estudos, formando-se em Jornalismo na Sorbonne e arremata: “Foi um dos muitos repórteres de guerra mortos, em 2006, no Iraque, mais precisamente na cidade portuária de Basra” (ARAÚJO, 2008, p. 137),). Bob, aparentemente, o menos interessado no movimento, por fim, efetivou a militância. O dado citado nos autoriza a pensar na constituição da personagem como alter ego de Araújo, premiado como jornalista que já cobriu diversos conflitos armados, inclusive, na África. Sobre a lápide de Bob os amigos e amigas fizeram questão de mandar registrar em francês a sua frase favorita: “Le temps m’appartien. Demain c’est un jour” (Sou dono do tempo. Amanhã é outro dia)” (ARAÚJO, 2008, p.138).

Entre as personagens juvenis, entendemos Aristóteles como bastante representativa da estratégia parodística, pois apesar do nome “[...] tinha pouco de filósofo grego — nunca fora muito dado à reflexão, era mais de bajulação” (ARAÚJO, 2008, p. 38), quando na verdade deveria ser pensante e não um bajulador, se fosse para ilustrar ao “pé da letra” o nome que carregava. Da intenção que preside o romance de Araújo em arranjar no enredo elementos da realidade social, resultam as informações finais sobre a personagem Aristóteles, após abandonar o PAIGC e o pai ter sido preso e levado ao campo de concentração do Tarrafal, lugar com existência extratextual, para onde muitos militantes foram levados, Aristóteles

[...] apostou tudo na religião, tornou-se num dos mais fervorosos adeptos de uma seita brasileira que estava a cativar as almas de grande parte dos mindelenses. Foi expulso quando descobriram a sua homossexualidade. Emigrou para a Bélgica. Agora é um famoso travesti no bar Stars of Paradise, na cidade de Antuérpia [...] (ARAÚJO, 2008, p. 139).

Temos, então, a verossimilhança construída não como imagem do mundo, mas como reflexão sobre o mesmo, que pede um leitor que assuma o compromisso de ir além do texto, valendo-se dos referenciais históricos para construir o sentido, como copartícipe de um mesmo universo, o humano.

Quanto a Frederico, é aceito a contragosto por Zapata no grupo de vigilância do Partido por ser “[...] um português da Metrópole e, como se isso não bastasse, era filho do comandante da Capitania dos Portos do Mindelo” (ARAÚJO, 2008, p. 53). Antes da efetivação da independência Frederico deixa o Mindelo e regressa a Lisboa com os pais, mesmo sentindo-se cabo-verdiano obriga-se a adaptar à Metrópole, se manteve sempre informado das notícias de lá e sentia saudade de tudo. “Foi para Londres e tirou um curso de Gestão no King’s College. Atualmente vive no bairro chique de Notting Hill Gate e é um dos mais respeitados e admirados corretores da City” (ARAÚJO, 2008, p. 140). A luta ficou para trás, apenas como lembrança, “Nunca mais esqueceu Cabo Verde [...]” (IDEM), o que soa como ironia de quem foi viver em um mundo oposto àquele que um dia sonhou para si e para o seu país.

A propósito do efeito obtido pelo jogo entre a realidade histórica e a ficção, convém lembrarmos que a obra literária pode funcionar como reflexo da realidade indo além da mesma, pela construção de imagens e construção/desconstrução de ideologias. Assim, “[...] o texto literário produz *ao mesmo tempo* um efeito de realidade e um efeito de ficção, privilegiando ora um ora outro, interpretando um pelo outro e inversamente, mas sempre na base deste par” (BALIBAR E MACHEREY Apud SEIXO, 1979, p. 42, grifos dos autores).

À luz da imbricação dialética interno/externo que movimenta a narrativa e mobiliza o leitor é que entendemos que se constroem as obras de Amado e Araújo, que faz com que os dois insiram no gênero romance os gêneros carta, reportagem, biografia, tudo confluindo a um mesmo fim: “[...] a produção dos efeitos literários no conjunto histórico das práticas sociais” (BALIBAR e MACHEREY Apud SEIXO, 1979, p. 28).

Por esse viés é que convergem os dois romancistas, são criadores de enredos e não escritores de relatos. Enredos/eventos que se passam em espaços e tempos diferentes, mas que tomam lugares e fatos e recriam fazendo nascer o novo. E para tanto, não basta o conteúdo comprometido, há que se pensar na estética, na forma e nos discursos.

Na produção de Amado podemos entrever o discurso militante do Partido Comunista nos idos dos anos 30, no século XX, que sonha, age e faz agir e sonhar com a Revolução as

suas personagens, “[...] como um documento inquietante e melancólico daquele frágil tecido que veste a vergonha e as misérias das crianças pobres da Bahia [...] persiste o sentido e o empenho da denúncia” (MARTINS, 1972, p. 78).

De Araújo sabemos que muito da sua criação nasce a partir das experiências de jornalista e repórter de cobertura de guerras, o que resultou em obras como *Timor, o Insuportável Ruído das Lágrimas* (2000); *Comandante Russi* (2006). Na última, o protagonista é um menino pelos olhos de quem uma experiência de guerra é narrada.

2.3 Sonho e Realidade em Diálogo Com o Social e o Político

A partir do furto de um livro a personagem João José o “Professor” torna-se exímio furtador de livros e apesar de ter frequentado apenas um ano e meio de escola, constrói o hábito da leitura e passa a misturar as histórias lidas aos feitos “heroicos” dos Capitães da Areia, “[...] contando aquelas histórias que lia e muitas que inventava, fazia a grande e misteriosa mágica de os transportar para mundos diversos, fazia com que os olhos vivos dos Capitães da Areia brilhassem como só brilham as estrelas da noite da Bahia” (AMADO, 1997, p. 24).

Assim nos é dada a proporção da importância da personagem no grupo, exercendo uma das mais antigas atividades, a arte de narrar, de contar ou inventar, tanto entretendo quanto instruindo aos companheiros, já que “É através duma história que se podem descobrir outros lugares, outros tempos, outros jeitos de agir e de ser, outra ética, outra ótica...É ficar sabendo História, Geografia, Filosofia, Política, Sociologia, sem precisar saber o nome disso tudo e muito menos achar que tem cara de aula (ABRAMOVICH, 1989, p.17). Mesmo assim, sem “cara de aula”, era respeitado e chamado de “Professor” pelos meninos.

Da vida do Professor nos são dadas por antecipação narrativa “[...] que um dia, anos passados, seria ele quem haveria de contar em quadros que assombrariam o país, a história daquelas vidas e muitas outras histórias de homens lutadores e sofredores” (AMADO, 1997, p. 24). E quase no desfecho da narrativa lemos “— “Um chamado João José, que a gente tratava de Professor, agora tá pintando quadro no Rio” (AMADO, 1997, p. 249).

Bastante representativa da conjugação entre realidade, ficção e discussões políticas são as ações da personagem Pirulito por meio da sua religiosidade, e do Padre José Pedro em meio ao conflito entre relacionar-se com os Capitães da Areia de forma humanizada, vindo de

fato, os seres para além das aparências e das ordens dos superiores eclesiásticos, “O padre José Pedro não era considerado uma grande inteligência entre o clero. Era mesmo um dos mais humildes entre aquela legião de padres da Bahia. Em verdade fora cinco anos operário numa fábrica de tecidos, antes de entrar para o seminário” (AMADO, 1997, p. 65).

Ao se colocar ao lado dos excluídos sofre toda sorte de ameaças e mesmo em meio à alienação trazida da vivência no seminário, que fará com que ele muitas vezes duvide de que está fazendo o certo, segue em frente, “[...] se o padre José Pedro não tinha cama, comida e roupa para levar até eles, tinha pelo menos palavras de carinho e, sem dúvida, muito amor no seu coração” (AMADO, 1997, p. 66). Padre Pedro logo percebeu que o reformatório, com o conhecimento que tinha a respeito do mesmo, não seria a solução para a vida dos meninos, “Ele conhecia demais as leis do reformatório, *as escritas e as que se cumpriam*. E sabia que não havia possibilidade de nele uma criança se tornar boa e trabalhadora” (AMADO, 1997, p.66, grifos nossos). Os termos grifados endossam as denúncias que o romance propõe e que até os nossos dias acontecem, leis que não se cumprem ou que cumprem-se somente em favor de quem interessa ao sistema.

O padre, então, acena consigo mesmo a possibilidade de pedir auxílio nessa empreitada às amigas beatas, velhas e religiosas, mas logo se dá conta da contradição que isso seria, pois os cuidados materiais bateriam de frente com o espírito de liberdade que os meninos tinham em si, “[...] elas podiam se encarregar de vários dos Capitães da Areia, de educá-los e alimentá-los. Mas isso seria o abandono de tudo de grande que tinha a vida deles: a aventura da liberdade nas ruas da mais misteriosa e bela das cidades do mundo, nas ruas da Bahia de Todos os Santos” (AMADO, 1997, p. 66).

Desse modo, vai se desvendando o despertar da consciência da personagem que pensa “[...] se lhes fizesse essa proposta perderia toda a confiança que já depositavam nele e que se mudariam do trapiche e ele nunca mais os veria” (AMADO, 1997, p. 66). As estratégias de aproximação, então, haveria de serem outras, “Além do mais não tinha absoluta confiança naquelas solteironas velhucas que viviam metidas na igreja e que aproveitavam os intervalos das missas para comentarem a vida alheia” (AMADO, 1997, p. 66). Surpreendentes são as passagens em que o padre enfrenta as beatas em defesa dos meninos, enfurecidas pelo simples fato de vê-lo em companhia dos Capitães da Areia, escancara-se o preconceito pela via do discurso direto em que as personagens se pronunciam sem que o narrador deixe de observar e descrever o gesto da personagem opressora, entre uma fala e outra,

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

— São crianças, senhora.

A velha olhou superiora e fez um gesto de desprezo com a boca. O padre continuou: — Cristo disse: *Deixai vir a mim as criancinhas...*

— Criancinhas... Criancinhas... — cuspiu a velha (AMADO, 1997, p.72, grifos do autor).

Diante do fato o padre não se dá por vencido, não baixa a cabeça frente à arrogância de um ranço religioso metaforizado no posicionamento da beata que contraria, inclusive, aos ensinamentos do Evangelho: “— *Ai de quem faça mal a uma criança*, falou o Senhor — e o padre José Pedro elevou a voz acima do desprezo da velha” (AMADO, 1997, p.73, grifos do autor). Esse levantar da voz que o narrador enfatiza é como se dissesse que a personagem vai ganhando terreno e afirmando o engajamento frente à “religiosidade” equivocada que as beatas expressavam em forma de arrogância e superioridade, “É devido a isso que Jorge Amado passa a valorizar um Cristianismo primitivo, longe das pompas, aquele praticado humildemente pelo padre José Pedro, que tem como local de celebração não propriamente os templos, mas as ruas da cidade, o espaço dos humildes” (GOMES, 1994, p. 63).

Em meio à atuação do padre vai se interpondo o sincretismo religioso, como no capítulo “Aventura de ogum” em que se narra uma noite de tempestade como resposta a uma batida policial em um candomblé, de onde foi levada a imagem de Ogum, ao que a Mãe de Santo Don’Aninha lamenta aos meninos com a voz embargada de amargura, mas com tamanha lucidez: “— Não deixam os pobres viver... Não deixam nem o deus dos pobres em paz. Pobre não pode dançar, não pode cantar pra seu deus, não pode pedir uma graça a seu deus [...] Não se contentam de matar os pobres a fome... Agora tiram os deuses dos pobres... [...]” (AMADO, 1997, p. 87).

Antes, o narrador já havia caracterizado Don’Aninha com empatia e bondade que contrapõe-se às beatas da Igreja, “[...] veio aonde estavam os Capitães da Areia, seus amigos de há muito, porque são amigos da grande mãe-de-santo todos os negros e todos os pobres da Bahia. Para cada um ela tem uma palavra amiga e maternal” (AMADO, 1997, p. 86-87).

Mediante os episódios analisados, convém convidarmos Sartre para quem o escritor engajado sabe que representa o ponto de encontro entre o individual e o coletivo, que da sua escolha política pode resultar a abertura dos olhos de muitos frente às questões urgentes do mundo,

É legítimo, pois, propor-lhe (ao escritor): que aspecto do mundo você quer desvendar, que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvendamento? O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana (SARTRE, 2004, p. 20-21, grifo do autor).

E como que respondendo à pergunta lançada por Sartre, “que aspecto do mundo o escritor quer desvendar?” Na sequência da narrativa em diálogo com as críticas de Don’Aninha, Mãe de Santo, ficamos sabendo de maneira indireta dos sentimentos de Pedro Bala que ouvia calado. Por meio de um dos recursos cunhado por Friedman (2002) como “análise mental”, em que se aprofunda o intelecto, os pensamentos da personagem inserem-se ao discurso do narrador como Discurso indireto livre, como imagem do amadurecimento que vai ganhando a personagem,

[...] sentiu uma onda dentro de si. Os pobres não tinham nada. O Padre José Pedro dizia que os pobres um dia iriam para o reino dos céus, onde Deus seria igual para todos. Mas a razão jovem de Pedro Bala não achava justiça naquilo. No reino do céu seriam iguais. Mas já tinham sido desiguais na terra, a balança pendia sempre para um lado (AMADO, 1997, p. 87).

É o homem que não aceita o bem, apenas, como promessa, mas o quer aqui e agora, como direito em vida, nem que para isso tenha que enfrentar os opressores que tentam impedir esses direitos, pois “É no amor, no ódio, na cólera, no medo, na indignação, na admiração, na esperança, no desespero que o homem e o mundo se revelam *em sua verdade*” (SARTRE, 2004, p. 21, grifos do autor). Eis o que caracteriza o engajamento literário, é o entendimento do mundo para si e para os demais, assumindo as consequências desse feito, “[...] a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. E uma vez engajado no universo da linguagem, não pode mais fingir que não sabe falar [...]” (SARTRE, 2004, p. 21-22), ou que não sente as dores do outro.

É engajado nesse universo da linguagem que o romancista toma para si a responsabilidade de desvendar ideologias cristalizadas como, por exemplo, a da bonança na Vida Eterna difundida pelos Evangelhos, dando voz a um ser excluído como Pedro Bala. Para a personagem não faz sentido sofrer toda sorte de miséria terrena como garantia de salvação em outro plano. Há uma crítica severa ao catolicismo pela via da ação da personagem Padre Pedro que se debate entre os ensinamentos alienantes da Igreja a que ele serve e as contradições do que seja o bem pregado pela mesma Igreja, que na prática servem à exclusão dos que, de fato, necessitam de cuidados, não apenas espirituais, mas também materiais, para

exercerem a cidadania plena.

Numa feita os meninos ouviam a pregação de um Frade alemão que caracterizava Deus como punitivo, justiceiro, que aterrorizava os ouvintes com imagens do inferno, em contraste com o Deus de amor pregado pelo Padre José Pedro, “E Pirulito envolveu seu amor a Deus numa capa de temor a Deus e agora vivia entre os dois sentimentos” (AMADO, 1997, p.101). Com a intenção de esclarecer a confusão de sentimentos que consumia Pirulito, “O Padre José Pedro dizia que a culpa era da vida e tudo fazia para remediar a vida deles, pois sabia que era a única maneira de fazer com que eles tivessem uma existência limpa” (AMADO, 1997, p. 101). Ao fazer isso, atribui a culpa da miséria à vida, naturaliza-se, não é culpa de ninguém, é a imagem da alienação construída pela palavra.

No entanto, o dialógico se sobrepõe à naturalização da miséria pela voz da personagem João de Adão, o doqueiro, em conversa com o padre vai aos poucos tecendo a narrativa capaz de mover as consciências e retirá-las da cegueira alienante, “[...] o doqueiro disse que a culpa era da sociedade mal organizada, era dos ricos... Que enquanto tudo não mudasse os meninos não poderiam ser homens de bem. E disse que o Padre José Pedro nunca poderia fazer nada por eles porque os ricos não deixariam” (AMADO, 1997, p. 102).

À fala do doqueiro segue-se uma tristeza profunda do padre que vai abrindo os olhos às reais condições sociais que fabricam a exclusão, ao entendimento de que por mais boa vontade que tivesse não estava em suas mãos a chave da mudança. Fica pensativo e profere ao ser consolado por Pirulito: “—Tem vezes que eu chego a pensar que ele tem razão, que isso tudo está errado. Mas Deus é bom e saberá dar o remédio...” (AMADO, 1997, p. 102). Notemos que ele vive em meio à tomada de consciência e ao apego à fé, mesmo propenso a entender o “desconcerto” do mundo, ainda atribui a responsabilidade a algo fora de nós, a Deus e não aos homens.

É o chamado ao engajamento que gera o conflito entre a situação e a oposição. De um lado a fé, a formação religiosa, a condição social de estabilidade que o sacerdócio daria a quem veio da pobreza, de outro a inevitável abertura dos olhos, como diz Saramago em epígrafe da obra *Ensaio Sobre a Cegueira* “Se podes olhar vê, se podes ver, repara” (SARAMAGO, 1995, P.). O que nos autoriza a dizer que a escrita de Amado é uma escrita engajada, que pela via da desalienação das personagens pode mediar a desalienação dos leitores, ou não, tendo em face a liberdade que o leitor exerce no ato da leitura. Mesmo que seja utópico atribuir à literatura a capacidade de desalienar, pois que seja utopia, afinal ela

gera movimento e não estagnação, conforme nos ensina Sartre,

Eu diria que um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação. Mas se é verdade que se deve pedir contas à sua obra a partir da sua condição, é preciso lembrar ainda que a sua condição não é apenas a de um homem em geral, mas também, precisamente, a de um escritor (SARTRE, 2004, p. 61-62).

Isso nos leva a destacar a importância da obra de Amado, tanto ao tempo da produção quanto, hoje, em pleno século XXI, quando predominam o pensamento egocêntrico e a competição exacerbada do mundo da globalização encarados como algo natural, assim como o próprio ciclo da vida. É da maior relevância a busca por desconstruir o discurso mítico-religioso – enquanto poder – responsável em grande parte pelo conformismo com este mundo que desumaniza, na mesma proporção em que progride. Assim, seguia o Padre José Pedro em meio à dificuldade de conciliar o que pensavam os ricos da cidade alta sobre os Capitães da Areia, que queriam para eles a prisão e o reformatório com todos os castigos, e “Lá embaixo, nas docas, João de Adão queria acabar com os ricos, fazer tudo igual, dar escola aos meninos” (AMADO, 1997, p. 102-103).

Entre os dois opostos como se fosse possível a conciliação, o padre sonhava “[...] queria dar casa, escola, carinho e conforto aos meninos sem a revolução, sem acabar com os ricos” (AMADO, 1997, p.103). Sentia medo quando percebia que com esse sentimento estava de alguma forma concordando com o espírito revolucionário de João doqueiro. E rezava, rezava muito pedindo a Deus que o iluminasse na resolução do impasse, pois não fora isso que aprendera no Seminário.

Pela narrativa de Amado, no conflito vivido entre a ordem social institucionalizada a todo custo e a contra ordem dos espíritos revolucionários, podemos ver cumprir as atribuições da literatura em concordância com as reflexões de Kundera que defende a literatura como possibilidade de “[...] redefinir perpetuamente os seres humanos como problemas, em vez de entregá-los mudos e de pés e mãos atados, às respostas pré-fabricadas da ideologia [...] o ponto onde o romance concilia suas funções estéticas e sociais [...]” (KUNDERA, s.a. *APUD FUENTES*, 2007, p. 22).

Em concordância com a definição, acima, acompanhamos as estratégias empreendidas pelo narrador que não traz somente elementos externos, existe uma coerência que institui o

todo e se mostra como essência pelas ações e pensamentos das personagens, a exemplo do que se diz sobre outras obras de Amado em *Literatura e Memória Política*, “O sentido de todo o narrado, já que é impossível a vitória; toda ação é promessa de redenção” (CARELLI, 2015, p. 156). É dessa promessa de redenção que Amado investe na narrativa como utopia de justiça e de liberdade

Nesse sentido, a narrativa que navega contra a corrente, situando-se potencialmente como subversiva em relação ao social e ao poder, procedendo à desarticulação da ordem convencional do mundo concebida pela lógica positivista e maniqueísta da sociedade, vai se mostrando o mundo por outra ótica, com autonomia e originalidade, com pretensão de reordenar o real exterior das injustiças e contradições.

Assim é que a personagem Pirulito frente à vitrine de uma loja de santos identifica-se com o Menino-Deus nos braços da Virgem da Conceição, em que se desenrola todo um monólogo da personagem que deseja roubar a imagem, levá-la consigo para o trapiche e dar-lhe abrigo. E pensa “O escultor fez o Menino magro e a Virgem triste da magreza do seu Menino, a mostrá-lo aos homens gordos e ricos” (AMADO, 1997, p.104). Sem Pernas vai estabelecendo comparação entre o Menino da escultura e os meninos abandonados, imaginando que se roubasse nem consequência sofreria já que era uma imagem enfeitada entre as demais, que talvez diante dela as beatas dissessem: “— Este não... Ele é tão feio, Deus me perdoe... E ainda solto dos braços de Nossa Senhora. Cai no chão e pronto. Esse não...” (AMADO, 1997, p. 105).

Entre o medo do pecado e o desejo de dar abrigo ao Menino-Deus, o único magro e feio entre os demais na loja de santos, Sem Pernas sabe pelo que aprendeu nos sermões religiosos que só a intenção de roubar já se constitui em pecado, mas acaba cedendo. Na sua cabeça tudo se mistura em devaneio, é como se a Virgem lhe oferecesse o Menino aos seus cuidados: “— Leve e cuide dele... Cuide bem... [...] recebe o menino que a Virgem lhe entrega, o encosta ao peito e desaparece na rua [...] sente que agora o Menino não tem mais fome, nem sede nem frio” (AMADO, 1997, p.106).

A “Religiosidade Popular” representada na alegoria da atração de Pirulito pelas imagens sacras vistas por ele como excluídas, conjuga-se à solidariedade com os meninos reais, constituindo, assim, uma genuína religiosidade, a que vê o outro como semelhante, que se compadece e se mostra com amorosidade. Não enquanto discurso, apenas, mas como ação revestida de humanidade, às avessas em relação à ordem das instituições religiosas que

pregam o amor, mas muitas vezes não o exercitam. Como complemento, destacamos a “Religiosidade Popular” como:

O termo que ganhou evidência, quando os bispos da América Latina se reuniram a Medellín (1968) e concluíram lucidamente: Se a Igreja é o Povo de Deus e nosso povo é pobre, teremos de fazer opção pelos pobres e valorizar as expressões culturais da fé popular, de índios, negros, brancos, mestiços. “Religiosidade popular”, “piedade popular”, “catolicismo popular”, remetem à fé vivida na periferia do mundo e à margem da religião oficial, que até então celebrava em latim (POEL, Frei Francisco, 2017).

Entendida assim, o exercício da religiosidade não se separa da vida, antes a entende como pluralidade em que todos podem ser inclusos, como manifestação humana que abarca a diversidade, é, portanto, uma discussão que envolve os direitos humanos. Isso traduz todo “[...] um fazer revelador do ser [...]” (SARTRE, 2004, p.175), de opção, mesmo, do narrador que se lança em um projeto de escrita profunda, não apenas como reflexo de uma época, de um espaço limitado ou de uma concepção particular e individual, mas que “[...] atravessando os tempos, a obra se apresenta sempre atual, justificando-se como eterna” (RESENDE, 1988, p. 20). Isso significa dizer que a escrita amadiana condiz com o que se chama de engajamento literário, que não transmite uma mensagem, antes delega ao leitor a liberdade de adentrar verticalmente no texto pela “[...] desautomatização de valores, pela originalidade criadora, que preside ao nascimento de um real inventado ou invertido [...]” (RESENDE, 1988, p.18).

Dito de outra forma, seria passar da espontaneidade da experiência à criação refletida, o que em Sociologia ou Filosofia é chamado de práxis, ação-reflexão-ação, sinônimo da dialética, que traduzida em literatura pode significar o desejo de transformação de uma realidade em curso, “Em resumo, não é outra coisa que a presença total do escritor na escritura” (DENIS, 2002, p. 45). É a lucidez que não se satisfaz com o tornar-se consciente, mas quer em comunhão com os semelhantes dividir o que considera liberdade, é a ideia “[...] de que a tomada de consciência lúcida dos condicionamentos que pesam sobre o sujeito o torna mais livre com relação a eles [...]” (DENIS, 2002, p.50), apesar da contradição que vivemos na contemporaneidade, de que sentimo-nos responsáveis pela conjuntura social a partir do momento em que nos conscientizamos dela, mas pouco podemos fazer para transformá-la, ao mesmo tempo temos a sensação de empoderamento por entendê-la.

Os procedimentos e recursos narrativos que enlaçam a ficção e a realidade à crítica social vão convergindo de forma que o peso do real se torne mais leve. Não de uma leveza gratuita, mas rica de possibilidades, de encantamento e de poesia, gerando a dramaticidade

por meio da beleza contrastante que aprofunda a força das circunstâncias, como no capítulo “As luzes do carrossel”. A aparência descrita do carrossel decadente contrasta com a descrição da felicidade que ele proporciona aos Capitães da Areia,

O GRANDE CARROSSEL JAPONÊS NÃO ERA SENÃO UM PEQUENO carrossel nacional, que vinha de uma triste peregrinação pelas paradas cidades do interior [...]. De tão desbotada que estava a tinta que antigamente fora azul e vermelha e agora o azul era um branco sujo e o vermelho um quase cor-de-rosa, e de tantos pedaços que faltavam em certos bancos, Nhozinho França resolveu não armá-lo numa das praças centrais da cidade e sim em Itapagipe. Ali as famílias não são tão ricas, há muitas ruas só de operários e as crianças pobres saberiam gostar do velho carrossel desbotado (AMADO, 1997, p. 54-55, destaques do autor).

Como se a narrativa fosse tecida por um misto de ficção e história, em que o narrador nos conta sobre o dono do carrossel, Nhozinho França, e sobre o episódio vivido por ele em uma pobre vila do sertão da Bahia em que o bando de Lampião abandona sua rotina em nome da paixão pelo carrossel. Poeticamente, compara os cangaceiros a crianças que pela primeira vez se encontram com a magia dos brinquedos, o que de certa forma está a nos dizer que todos precisam da magia, que até o pior dos seres carrega em si a sensibilidade, “Como as crianças, os grandes cangaceiros, homens que tinham vinte e trinta mortes, acharam belo o carrossel, acharam que mirar suas luzes rodando, ouvir a música velhíssima da sua pianola e montar aqueles estropiados cavalos de pau era a maior felicidade” (AMADO, 1997, p. 56).

Na narrativa de Amado vemos funcionando a racionalidade do engajamento vertida pela crítica, sem deixar de emocionar, de encantar pela prosa revestida de imagens poéticas que quando lidas com olhar mais apurado percebemos o drama humano em sua essência. São os cangaceiros que deixaram suas funções, são os crimes que não foram cometidos em nome da diversão de adultos que tiveram seus momentos de compensação por uma infância que nunca lhes proporcionou o que agora viviam,

e o carrossel de Nhozinho França salvou a pequena vila de ser saqueada, as moças de serem defloradas, os homens de serem mortos. [...] Então eles foram como crianças, gozaram daquela felicidade que nunca haviam gozado na sua meninice de filhos de camponeses: montar e rodar num cavalo de madeira de um carrossel [...] as luzes eram de todas as cores: azuis, verdes, amarelas, roxas e *vermelhas como o sangue que sai do corpo dos assassinados* (AMADO, 1997, p. 56, grifos nossos).

Grifamos o trecho por considerarmos um arranjo que aproxima por comparação elementos paradoxais, em que reside a qualidade estética resultante de uma mente que os

organiza de modo racional o que, aparentemente poderia estar fora de lugar, já que se falava em encanto e beleza. Pelo contrário, está tudo no lugar, é desse jogo que nasce a literatura engajada que faz com que a cada leitura se atualize, que trata da luta com empenho, com a militância do engajamento, sem desprezar a forma, antes desenha a coerência interna com elementos que são caros à literatura,

Na materialidade do texto, o fato ou a ficção de o bando de lampião ter rodado no carrossel aumentava a excitação dos Capitães a cada vez que Volta Seca dizia: “— Lampião já rodou nele. Lampião é meu padrim...” (AMADO, 1997, p. 58). O entusiasmo crescia entre os meninos frente à proposta de Nhozinho de ajudarem a conduzir os trabalhos para ganharem o direito mágico de rodar em um carrossel de onde Sem Pernas já havia sido expulso uma vez, mesmo com o ingresso em mãos, por estar vestido em farrapos. Ele sonha com a realização do milagre, “Era como num sonho, sonho muito diverso dos que o Sem-Pernas costumava ter nas suas noites angustiosas. E pela primeira vez seus olhos sentiram-se úmidos de lágrimas que não eram causadas pela dor e pela raiva. E seus olhos úmidos miravam Nhozinho França como a um ídolo” (AMADO, 1997, p. 57).

Assim, eleva-se o tema à condição de conteúdo literário, trazendo as desigualdades sociais para o centro da narrativa não como arte panfletária, não somente ao “que” é apresentado, também ao “como” se apresenta, em que aparece o trabalho do narrador que não se furta a explicitar a consciência, ao mesmo tempo, individual e coletiva. E é desse “como” que buscamos tratar na leitura das obras literárias em cena nessa pesquisa, do tratamento que Amado e Araújo dão aos temas dos seus romances. Sobre o “quê” já o sabemos, o que fica na superfície não nos interessa, mas o que os caracteriza em profundidade, como revisão da vida. Afinal,

não é a matéria de que se sirva um escritor, para tecer a sua narrativa, que determina a complexidade ou a transparência do seu discurso, bem como a projeção de uma realidade sólida ou frágil, mas a maneira como ele arranja em estruturas de perspectivas linear ou vertical, que se oferecem, respectivamente, como um corpo acabado e plano, ou um “fragmento” (expressão de Michel Butor) móvel, que leva o leitor à recriação e ao prosseguimento (RESENDE, 1988, p. 19, grifo do autor).

Recriação e prosseguimento que dão continuidade às obras, que faz com que sigam jogando luzes sobre as contradições do mundo real, ao mesmo tempo em que, pela *liberdade* do leitor, no dizer de Sartre, podem nos fazer ver o que antes não víamos pela sugestão de sentidos, “[...] como um texto de dimensão profunda que não se submete à história particular

do indivíduo que o cria, nem a época delimitada e a espaço preciso, porque a sua duração depende do valor que concentre em si [...]” (RESENDE, 1988, p. 19-20).

Pelo rigor que não é sinônimo de transcrever literalmente a realidade para a obra, mas tratar os dados externos com sensibilidade suficiente que os diferencie dos demais veículos de comunicação, o que significa responder e contrapor ao que tentam nos impor diariamente, postura condizente com o que em Portugal se chamou de Neorrealismo, conforme se discute a respeito dos autores da geração de 30 do século XX e como chegavam aos neo-realistas,

para a geração neo-realista, o que provinha do Brasil de mais salutar era o posicionamento político de encarar a vida e o mundo, garantindo à arte a sua função eminentemente social, numa forma de empenho que concilia ética e estética, com o objetivo de conscientizar o homem das suas grandezas e misérias, de suas limitações e superações, de sua capacidade transformadora, enfim (BERGAMO, 2008, p. 95).

É o que faz Amado criando um enredo que humaniza cada uma das personagens chamadas de Crianças Ladronas pelo *Jornal da Tarde*, os que cometiam “aventuras sinistras” e “infestavam” a cidade. Infestação que pode ser lida como forma de zoomorfização, pois o que infesta são animais peçonhentos que causam males ao humano,

[...] o ponto onde o romance concilia suas funções estéticas e sociais se encontra na descoberta do invisível, do não-dito, do esquecido, do marginalizado, do perseguido, fazendo-o, ademais, não em necessária consonância, mas, muito provavelmente, como exceção aos valores da nação oficial, às razões da política reiterativa e também ao progresso como ascensão inevitável e suposta (FUENTES, 2007, p. 22).

A propósito, verificamos essa conciliação no episódio do carrossel, o que não se espera de outro gênero que não o literário, conforme os exemplos de reportagens que abrem a narrativa de Amado, que tragam ao leitor a comoção de excluídos frente ao lazer de um carrossel. Os noticiários e as reportagens do *Jornal da Tarde* informam, retratam os malfeitos dos Capitães, cobram punições e elogiam o reformatório como o lugar que resolveria os problemas e os tornariam cidadãos. O contraponto vem em todo o enredo que dá vida aos “seres de papel” que bem poderiam ser de carne e sangue, recolhidos da realidade anunciada.

No enredo, as contradições todas, em meio à sociedade que exclui, vão sendo expostas nas histórias de cada um dos Capitães. São meninos que sentem todo o peso da exclusão de uma sociedade que oferece como única oportunidade o Reformatório identificado no “Jornal da Tarde”, “[...] trazendo à superfície a pluralidade de linguagens do romance e assim

forjando o que vem a ser a densidade histórica do novo realismo” (FERREIRA, 1997, p. 3).

Por esses motivos filiamos a escrita de Amado caracterizada como Regionalista ou Romance de 30, à estética do Neorrealismo português, que muito embora parta da realidade local, do cotidiano, traz o aprofundamento de questões como liberdade e alienação, atribuindo à obra valorização que extrapola os limites de caráter nacional. Assim, “[...] torna-se evidente que a articulação de uma poética é parte integrante do processo de captação da dinâmica histórica” (FERREIRA, 1997, p. 3). Entre os críticos que discutem sobre a poesia na prosa de Amado, temos Candido com o texto “Poesia, Documento e História”, que destaca,

Nos seus livros há do bom e há do mal. Em muitos trechos, sobretudo nos *Capitães da Areia*, há um apelo fácil para a sentimentalidade, o patético de segunda ordem. O que nos leva a perguntar, se, no sr. Jorge Amado, há poesia de fato ou há poesia de prosador, poesia que parece tal por uma simples distensão do ritmo e das imagens da prosa. Mas não. A sua poesia é autêntica, embora nem sempre chamada com pureza, embora pareça às vezes como um expediente (1945, p. 49).

Conforme veremos no decorrer desse capítulo, a autenticidade da poesia de Amado evidencia-se nos trechos que selecionamos para interpretação ao longo da leitura, confirmando o que o próprio Candido diz na sequência da citação,

O sr. Jorge Amado é um autor entre a prosa e a poesia. Se a sua obra é um movimento dialético entre o documento e a poesia, sua forma é uma confluência desta e da prosa. É um lugar em que se coloca a igual distância de ambas, armado com a realidade de uma e o mistério da outra (1945, p. 49).

Tomamos o capítulo “As luzes do carrossel” como exemplar na desconstrução de estereótipos sociais cristalizados em torno dos Capitães, como permanece na atualidade, a cada vez que se noticiam fatos sem analisar-lhes as causas. Não que se justifiquem os delitos como muitas vezes, erroneamente se interpreta e se critica aos que fazem uma leitura diferenciada. Não se justifica, mas se explica à luz da história o que cada ser carrega em si. Esses seres excluídos são dotados de sensibilidade que foi sendo apagada pela dureza de suas vidas, isso se mostra quando rodam no carrossel,

[...] Então a luz da lua se estendeu sobre todos, as estrelas brilharam ainda mais no céu [...] e a cidade era como que um grande carrossel onde giravam em invisíveis cavalos os Capitães da Areia. Neste momento de música eles sentiram-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto e agora tinham o carinho e o conforto da música (AMADO, 1997, p. 59).

Constrói-se pela palavra a imagem tocante do que vai à alma dos oprimidos. Como obra engajada literariamente possibilita ao leitor a fruição estética como organização interior dos próprios sentimentos, a cumplicidade com o sofrimento alheio diante da exploração humana que se revela pela narrativa. Na tessitura do texto cumpre-se a função simultânea de denúncia e de deleite, fruindo estética e magicamente na imagem do menino que se identifica com Lampião pela história de luta como justiceiro do sertão,

Volta Seca toma o cavalo que serviu a Lampião. E enquanto dura a corrida, vai pulando como se cavalgasse um verdadeiro cavalo. E faz movimentos com o dedo, como se atirasse nos que vão na sua frente, e na sua imaginação os vê cair banhados em sangue [...]. E o cavalo e cada vez corre mais, e ele mata todos, porque são todos soldados ou fazendeiros ricos. Depois possui nos bancos a todas as mulheres, saqueia vilas, cidades, trens de ferro, montado no seu cavalo, armado com seu rifle (AMADO, 1997, p. 62).

Arranjos estéticos dessa natureza em que se acena com a possibilidade dialética do menino excluído tornar-se um herói justiceiro do sertão revidando a todas as injustiças sofridas, são para serem lidos com os olhos da razão e da sensibilidade, entendendo como Mia Couto que “O escritor não é apenas aquele que escreve, É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento” (2005, p. 63). Visualizamos nessa assertiva de Mia Couto a conceituação perfeita do que seja o engajamento literário. É a obra capaz de provocar as mais diversas sensações difíceis de se traduzir, pois só a vivência do exercício da leitura pode lhe fazer justiça.

A imagem do engajamento vai se construindo frente aos nossos olhos e se efetivando em uma relação que, ao mesmo tempo, é subjetiva e social, que eterniza o momento como se o capturasse pela lente de uma câmera ou com tintas desenhasse um quadro diante do qual o leitor se extasia. Nesse movimento “Encontraremos sempre na obra de Amado esta aliança feliz do mais cru realismo com o mais puro lirismo” (MARTINS, 1972, p. 46). Tomamos, então, mais uma sequência importante da narrativa para ilustrar a forma com que se enlaça no dizer de Mia Couto “pensamento e encantamento” (2005, P. 25), feito com maestria na passagem que segue sobre o Sem Pernas, no carrossel,

Vai calado, uma estranha comoção o possui. *Vai como um crente para uma missa, um amante para o seio da mulher amada, um suicida para a morte.* Vai Pálido e coxeia. Monta um cavalo azul que tem estrelas pintadas no lombo de madeira. [...] Só vê as luzes que giram com ele e prende em si a certeza de que está num carrossel, girando num cavalo como todos aqueles meninos que têm pai e mãe, e uma casa e quem os beije e quem os ame.

Pensa que é um deles e fecha os olhos para guardar melhor essa certeza (AMADO, 1997, p. 62. Grifos nossos).

Não nos escapa à percepção que o narrador enuncia a fé, o amor e o ato suicida num mesmo encadeamento, talvez até como gradação. Seria “o suicídio” uma espécie de salvação ao Sem Pernas, pela eternização de um momento único de plenitude ou pista do que viria a ser o desfecho da vida da personagem. Se morresse agora morreria feliz em um “cavalo azul” que pode muito bem representar o infinito, Sem Pernas está em meio a muita gente, mas o instante é solitário, só ele e a sua imaginação,

Já não vê os soldados que o surraram, o homem de colete que ria. Volta Seca os matou na sua corrida. O Sem Pernas vai teso no seu cavalo. É como se corresse sobre o mar para as estrelas, na mais maravilhosa viagem do mundo. Uma viagem como o Professor nunca leu nem inventou. Seu coração bate tanto, que ele o aperta com a mão (AMADO, 1997, p. 62, grifos nossos).

É a palavra simbólica diante da qual nos curvamos em plena concordância de que “Ler um romance é ato amatório, que nos ensina a querer melhor. E ato egoísta também, que nos ensina a ter conversas esplêndidas com nós mesmos” (GIDE, 2007, p. 33). Ou dito em outras palavras, é o pensar e o sentir enunciado por Couto. Conversas conosco que podem expandir-se ao coletivo, ato amatório que pode humanizar e curar a cegueira, lembrando Saramago, podem levar quem “tem olhos a reparar”.

Dos trechos selecionado chamamos a atenção para o diálogo entre a imaginação das duas personagens, Volta Seca e Sem Pernas. Enquanto Volta Seca imaginava “E o cavalo cada vez corre mais, e ele mata todos, porque são todos soldados ou fazendeiros ricos”, Sem Pernas gira tranquilo no carrossel porque “Já não vê os soldados que o surraram, o homem de colete que ria. Volta Seca os matou na sua corrida”. É a saída utópica ao dilema da miséria dos Capitães, é a evolução da narrativa de um projeto de escrita que busca a resolução conflituosa da exclusão, conforme o desfecho, ao final do romance, que trataremos no decorrer da análise. Afinal, [...] o romance proclama a universalidade do possível (FUENTES, 2007, p.31).

Como projeto de literatura de denúncia que lemos em Amado, de destacar as contradições entre oprimidos e opressores, de levantar questões perturbadoras, passamos a tratar do “Alastrim”, nome dado à varíola ou bexiga como era chamada vulgarmente, doença que se alastrava, inclusive entre os mais pobres e sem acesso às vacinas, que à época não era para todos. “A história do Alastrim é poeticamente concebida: interferência de uma deusa das

florestas da África, tirando a força da bexiga negra, ‘por pena de seus filhinhos’, sem que, no entanto, a forma seja versificada” (MARTINS, 1972, p.133).

História e ficção se imbricam, confirmando o que defende Adorno (1991), a relação com o social não nos deve afastar da arte, mas, ao contrário inserir-nos mais profundamente nela. Curiosa e intencionalmente, o capítulo que destaca ações do Padre José Pedro é aberto com referência a uma divindade das religiões afro-brasileiras, o que nos remete ao sincretismo religioso brasileiro, mais forte em território baiano,

OMOLU MANDOU A BEXIGA NEGRA PARA A CIDADE. MAS LÁ EM CIMA os homens se vacinaram, e Omolu era um deus das florestas da África, não sabia destas coisas de vacina. E a varíola desceu para a cidade dos pobres e botou gente doente, botou negro cheio de chaga em cima da cama. Então vinham os homens da Saúde Pública, metiam os doentes num saco, levavam para o lazareto distante. As mulheres ficavam chorando, porque sabiam que eles nunca mais voltariam (AMADO, 1997, p. 132, grifos do autor).

Omolu, também reconhecido pelos nomes de Obaluaiê e Xapanã é visto com muito cuidado pelos praticantes das religiões afro-brasileiras, pois essa divindade tem poder de dominar os territórios da cura e da enfermidade,

No Brasil, este orixá é comumente associado às imagens de São Roque e São Lázaro. O primeiro santo tem o seu martírio ligado a toda uma vida dedicada ao tratamento dos que eram acometidos pelos males da Peste Negra. Por outra via, São Lázaro aparece ligado a Omolu por ter sido ressuscitado por Jesus Cristo mesmo estando enterrado por vários dias "Omolu" (SOUSA, 2017⁶).

Assim segue a narrativa sobre Omolu, que por não saber das coisas científicas teria mandado a bexiga para a cidade dos ricos, sem saber que poderiam se defender com a vacina, mas uma vez a bexiga solta, Omolu não teria mais como prendê-la. Portanto, a divindade teria abrandado a doença na forma do Alastrim, que seria uma bexiga branca, quase um sarampo, sem tantos perigos, por pena dos seus filhos pobres. Mesmo assim, a Saúde Pública a cada descoberta de um caso do Alastrim, levava à força os infectados para o isolamento do Lazareto⁷, nome dado aos hospitais que tratavam de doenças infecciosas, inclusive, a lepra. Ou melhor, o lugar onde os doentes eram mais abandonados que tratados, servia para retirá-

⁶ Disponível em: <http://brasilescola.uol.com.br/religiao/omolu.htm>. Acesso em 24/05/2017, às 21h30.

⁷ Havia um homem rico que se vestia de púrpura e linho finíssimo, e que todos os dias se banqueteava e se regalava. Havia também um mendigo, por nome Lázaro, todo coberto de chagas, que estava deitado à porta do rico. Ele avidamente desejava matar a fome com as migalhas que caíam da mesa do rico. Até os cães iam lambe-lhe as chagas (Lucas 16:19-31).

los da sociedade, como forma de higienização,

Ali as famílias não podiam ir visitá-los [...] Morriam sem ninguém saber e quando um conseguia voltar era mirado como um cadáver que houvesse ressuscitado. Os jornais falavam da epidemia de varíola e da necessidade da vacina. Os candomblés batiam noite e dia, em honra a Omolu, para aplacar a fúria de Omolu. O pai-de-santo Paim, do Alto do Abacaxi, preferido de Omolu, bordou uma toalha branca de seda, com lantejoulas, para oferecer a Omolu e aplacar sua raiva. Mas Omolu não quis, Omolu lutava contra a vacina (AMADO, 1997, p. 133).

Eis que a moléstia de Omolu chega ao trapiche dos Capitães causando alvoroço, dividindo opiniões, despertando sentimentos de medo e repulsa, ao saberem que Almiro estava com a bexiga “Os meninos foram se levantando aos poucos e se afastando receosos do lugar onde estava Almiro. Este começou a soluçar” (AMADO, 1997, p.134). O conflito que vivem os Capitães, nesse episódio, pela divisão que se instaura entre eles, pelo jogo entre a razão e a emoção constitui-se em uma cena tocante, capaz de sensibilizar e de deixar o leitor dividido. Uns querendo expulsar Almiro à força, outros defendendo que se aguarde o chefe Pedro Bala para decidir, Pirulito rezando e considerando a doença como um castigo de Deus pelos pecados, “rezava, pedia a Deus que voltasse a ser suprema bondade, não fosse suprema justiça” (AMADO, 1997, p. 136). Assim, tomam a decisão de procurar o Padre José Pedro que chega dando a solução de acordo com a lei, “— É preciso levar para a assistência...”, ao que Pedro Bala responde “—Pro lazareto? —Sim. — Não, não vai, não — fez Pedro Bala. — Não vai — repetiu Pedro Bala” (AMADO, 1997, p.138).

Bala argumenta que Almiro é um deles, que sabem que do lazareto ninguém volta. O Padre então diz “— Mas é a lei, filho”. Bala, sabiamente, responde com um questionamento sobre a lei: “— Morrer?”. A resposta de Bala demonstra o grau de consciência e humanidade que a personagem traz em si, “O padre mirou Pedro Bala com os olhos abertos. Aqueles meninos viviam a lhe dar surpresas, sempre mais adiantados em inteligência do que ele pensava. E, no fundo, o padre sabia que ele tinha razão” (AMADO, 1997, p. 138).

Depois de muito se conjecturar sobre todas as possibilidades que pudessem evitar que Almiro fosse levado pelos “mata-cachorros”, como eram chamados os homens da saúde, decidiram procurar a família do doente, o entregariam à mãe e o padre se comprometeu em levar-lhe um médico, “Havia uma lei que obrigava os cidadãos a denunciarem à Saúde Pública os casos de varíola que conhecessem para o imediato recolhimento dos variolosos aos lazaretos. O Padre José Pedro conhecia a lei, mas, mais uma vez, ficou com os Capitães da

Areia contra a lei” (AMADO, 1997, p. 139).

Passagem esta que, novamente, nos autoriza a validar o engajamento da obra com princípios éticos e estéticos, como escolha pela vida e não pela lei, como “[...] ponto onde se encontram e se ligam o individual e o coletivo, onde a pessoa traduz em atos e para os outros a escolha que fez para ela mesma” (DENIS, 2002, p. 33). O padre sabia das consequências que teria se fosse descoberta a sua “contravenção”, como veremos adiante que o foi, mas, “[...] engajar-se tem a relevância de uma decisão de ordem moral, pela qual o indivíduo entende colocar de acordo a sua ação prática e as suas convicções íntimas, com todos os riscos que isso comporta” (DENIS, 2002, p. 33). Apesar de ainda estar preso à subordinação da Igreja que o alienava e impedia de exercer o que a sua essência o impelia, o padre sabia o que era o certo a se fazer, e fez.

E como desde sempre, os interesses econômicos e políticos, “o ter” para muitos fala mais alto que “o ser”, o próprio médico arranjado pelo padre para atender Almiro em casa de sua mãe, buscava um lugar na Saúde Pública e encarregou-se de delatar o caso. O que resultou na intimação ao padre que comparecesse “[...] à presença do Cônego Secretário do Arcebispado” (AMADO, 1997, p. 140). Ao se encaminhar para atender ao chamado os pensamentos do padre são um misto de medo porque sabia que as suas ações junto aos Capitães não correspondiam ao que os superiores lhe exigiam, e de ansiedade feliz pela possibilidade de, finalmente, lhe entregarem uma primeira Paróquia só sua. Mas, juntava-se a esse último sentimento o temor de ter que deixar os Capitães, de quem lhe custou ganhar a confiança,

Seria sua paróquia? Sorriu com alegria. Então, sim, iria ser um verdadeiro sacerdote, iria ter almas entregues a si, à sua guia. Serviria a Deus. Mas certa tristeza o invadiu: e suas crianças, as crianças abandonadas das ruas da Bahia, principalmente os Capitães da Areia, como ficariam? Ele era um de seus poucos amigos. Nunca um outro padre se voltara para aqueles meninos (AMADO, 1997, p.140).

Dividido, então, entre as próprias necessidades e a vontade de participação ativa no mundo, na personagem do padre se projetam os elementos da literatura engajada, em que “[...] no ato da escritura, a *intenção propriamente estética* não pode bastar-se a si mesma e se duplica necessariamente com um *projeto ético* que a subtende e a justifica” (DENIS, 2002, p. 34, grifos do autor). É assim que interpretamos a personagem, com interesses individuais como qualquer humano, mas que não os coloca acima do coletivo representado pelos meninos excluídos. Em evolução, saindo do casulo, da condição de lagarta, de alienado formatado pela

Igreja, alçando voos para o exercício da cidadania, para a práxis da essência do Evangelho. É o *projeto ético* em forma de narrativa, que pode ser muito mais convincente que qualquer tratado sociológico, teórico.

A abordagem, acima, nos reaviva a memória de leitura de Edgar Morin, poucas vezes vimos uma comparação aparentemente tão simples, mas dotada de alta complexidade. Ao mesmo tempo que resume a capacidade da literatura de criar realidades outras que não deixam de ser o real, fala mais alto que o real do cotidiano discutido pelas teorias, pelo arranjo estético, pelas imagens criadas pela palavra, enquanto a história oficial limita-se a relatar. Um estudo científico da história da varíola no Brasil, por exemplo, jamais nos dará a dimensão humana do que foi essa epidemia, isso cabe à palavra trabalhada artisticamente,

A literatura teria essa superioridade sobre a história e a sociologia; ela considera os indivíduos como inseridos num meio, numa sociedade, numa história pessoal [...] ela trata os seres enquanto sujeitos, com suas paixões, seus sentimentos, seus amores, todas as coisas que, falando do singular, do concreto, das individualidades, são mais facilmente apagadas pela sociologia. Aí reside sua superioridade: em Proust, em Balzac, Dostoiévski e em tantos outros vocês têm a realidade humana na sua plenitude (MORIN, 1997, P. 20).

Dito de outra forma, mas trazendo na essência o mesmo sentido, evocamos Manoel de Barros com a imagem de que “A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá, mas não pode medir os seus encantos” (Apud Alves, 1996, p. 53). Aos grandes autores citados por Morin, juntamos o nome de Amado que revela a complexidade da personagem em cena, o Padre José Pedro vivendo todo um conflito interior, se (re) construindo em plena metamorfose. De origem humilde, ele pensa nas necessidades materiais da família, ao mesmo tempo em que pensa na salvação dos meninos,

[...] necessitava de uma paróquia. Sustentava uma mãe velha, uma irmã na Escola Normal. Logo depois pensou que muito possivelmente tudo o que fizera fora errado, seus superiores não aprovariam. E, no Seminário, lhe tinham ensinado a obedecer. Mas pensou nos meninos. Na sua memória passaram as figuras de Pirulito, Pedro Bala, Professor, Sem Pernas, Boa-Vida, o Gato. Era preciso salvar aqueles pequeninos... As crianças eram a maior ambição de Cristo. Devia se fazer tudo para salvar aquelas crianças. Não era culpa deles se estavam perdidos... (AMADO, 1997, p. 141).

O dilema que vive o padre é o que faz dele humano no sentido mais alto do que seja humanidade, com todas as incertezas, os medos, os desejos, movido pela razão e pela emoção, em consonância com Fromm quando analisa o homem, “[...] os valores supremos da ética

humanista não são a renúncia própria nem o egoísmo, porém o amor-próprio; são a negação do indivíduo, porém a afirmação do seu eu verdadeiramente humano” (FROMM, 1972, p. 17). Aparentemente paradoxal, o que diz Fromm é sobre o autoconhecimento, o duvidar de si mesmo e de todo o sistema que nos molda, ilustrado na narrativa por meio da personagem do padre, “[...] para que o homem confie em valores, cumpra que conheça a si mesmo e a capacidade de sua natureza para ser bom e *produtivo*” (FROMM, 1972, p. 17, grifo nosso). Ressaltando que o termo *produtivo*, aqui, não tem a conotação da produção capitalista de bens materiais, mas da produtividade da vida, de se produzir relações humanas, de troca, de compartilhamento, de doação, de enxergar que o Outro tem necessidades tão urgentes quanto as nossas, o que segundo Candido (1986) é a base dos Direitos Humanos.

Apresenta-se, então, o Padre José Pedro frente ao Cônego, o seu inquisidor, que de entrada já lhe intimida dizendo “— Creio que o senhor já sabe do que se trata ...”, ao que o padre assombrado e cabisbaixo responde “— Só se é as crianças...”. O tom acusatório do Cônego se torna áspero, “— O Pecador não pode esconder o seu pecado, ele está visível na sua consciência...” (AMADO, 1997, p. 142). Em meio às acusações e às tentativas tímidas de defesa, instaura-se o conflito, Padre José Pedro confuso em relação ao seu próprio comportamento, temendo não apenas ter ofendido aos superiores, mas a Deus. Considerava, inclusive, que o Cônego tinha maior inteligência para saber o que poderia ou não agradar a Deus. Em uma das falas em que tenta se defender, ouve a resposta humilhante “— Não me interrompa... No Seminário não lhe ensinaram a ser humilde e respeitoso com seus superiores? Se bem o senhor não tivesse sido um aluno dos mais brilhantes...” (AMADO, 1997, p. 143).

Entretanto, a despeito de todas as estratégias de dominação e tortura psicológica postas em prática pelo Cônego, opera-se a dialética entre dois polos: de um lado, o poder que oprime e do outro o oprimido rumo ao ensaio de um pequeno voo em busca de liberdade. Tomado de coragem inspirada pela confiança que tinha na bondade de Deus, o Padre José Pedro “Levantou o busto, fixou a vista no Cônego: — O senhor sabe o que é o leprosário? [...] — Pois é raro o homem que volta de lá. Quanto mais uma criança... Mandar uma criança para lá é cometer um assassinato” (AMADO, 1997, p. 143).

Tal posicionamento não foi capaz de mover o Cônego e romper-lhe a casca de insensibilidade, “[...] da adesão da Igreja aos ricos e poderosos que pode se traduzir num desprezo pelas classes humildes e numa crítica, de caráter ideológico aos que fizeram opção

pelos pobres (GOMES, 1994, p. 63), mas mostrou que o padre já ousava ter voz e que buscava ser ouvido, mesmo que a sua voz no momento não fizesse eco algum, como se segue,

— Isso não é conosco — respondeu o Cônego com voz inexpressiva mas cheia de decisão. — Isto é com a Saúde Pública. O nosso papel é respeitar as leis.

— Mesmo quando atentam contra a bondade de Deus?

— Que sabe o senhor da bondade de Deus? Que grande inteligência tem para saber dos desígnios de Deus? O demônio da vaidade o dominou? (AMADO, 1997, p.143).

O padre segue alternando entre posicionar-se e recuar, mas firme no propósito de defender o que acreditava, “— Eu sei que sou um padre ignorante e indigno de servir ao Senhor. Mas estas crianças nunca tinham tido ninguém que olhasse por elas. Eu tive a intenção [...]” (AMADO, 1997, p. 144). A personagem segue em construção da tomada de consciência, de se colocar como sujeito que pensa, ultrapassa a fronteira da dependência hierárquica não mais como “cordeiro mudo”, mas que esperneia mesmo em espaço estreito, limitado, vai ganhando voz e dimensão. É a confirmação de que “os escritores que se valem do método dialético enfatizam as relações do texto com suas relações extratextuais, procuram assim (en) formar o texto na interação texto/contexto, texto/situação” (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 51).

Assim, a personagem vai ganhando fôlego e poder de argumentação, sem se deixar abalar pelo opressor representado na figura do Cônego, pensando no diálogo que tivera com João de Adão, o doqueiro, sobre as injustiças sociais. Diante das acusações dos malfeitores, dos roubos dos Capitães, ousa responder: “— Roubam para comer porque todos estes ricos que têm para botar fora, para dar para as igrejas, não se lembram que existem crianças com fome... Que culpa...”. Mediante a resposta considerada uma afronta, um abuso de autoridade, o Cônego dá o “golpe de misericórdia” acusando o padre de comunista, a palavra tão temida naquele contexto e, ainda, hoje, por muitos. O que atesta a militância declarada de Amado, mas também o engajamento literário do narrador, pela forma que traz o tema à cena romanesca, “— Cale-se — a voz do Cônego era cheia de autoridade. — Quem o visse falar diria que é um comunista que está falando. E não é difícil. No meio dessa gentalha o senhor deve ter aprendido as *teorias* deles... O senhor é um comunista, um inimigo da Igreja”. (AMADO, 1997, p.144 – grifos nossos).

Na verdade, o padre José Pedro não conhecia nenhuma teoria sobre o comunismo, conhecia, sim, as agruras da vivência na miséria e a exclusão, passa a saber, nesse momento,

que compadecer-se pelos excluídos é sinônimo de ser comunista. Visivelmente horrorizado, ainda tenta argumentar referindo-se à vocação de Pirulito: “— Se tem um até que quer ser padre...” (AMADO, 1997, p.145). Ao que o Cônego rebate e conclui as ofensas,

[...] — O senhor tem ofendido a Deus e à Igreja. Tem desonrado as vestes sacerdotais que leva. Violou as leis da Igreja e do Estado. Tem agido como um comunista. Por isso nos vemos obrigados a não lhe dar tão cedo a paróquia que o senhor pediu [...] penitencie-se dos seus pecados, dedique-se aos fiéis da igreja em que trabalha e esqueça essas ideias comunistas, senão teremos que tomar medidas mais sérias [...] (AMADO, 1997, p. 145).

A narrativa vai sendo tecida propondo-se a dar voz às personagens rebaixadas pelo *status quo*, e a sequência que se segue é racional e emocional, na medida. Pelo dilema do padre traz profunda reflexão das contradições entre o discurso religioso oficial, a bondade e a justiça de um Deus propagado pela Igreja que entra em choque com o que as autoridades eclesiásticas fazem na prática. Sobre o que seria ser comunista, “Era aquela palavra que mais perseguia o padre. De todos os púlpitos, todos os padres tinham falado contra aquela palavra. E agora ele...” (AMADO, 1997, p. 145).

Temos consciência da pouca importância que se dá na teoria literária sobre o que dizem os autores sobre as suas obras, sob a alegação de serem eles, os escritores, criadores e não críticos, mas no caso de Amado, não há como separar o cidadão participante da sua criação. “Em seus romances, denunciou com firmeza o que os poderosos fazem do mundo, descreveu comovido o desamparo dos pobres [...]” (SILVA, 2010, p. 16). Assim, trazemos um trecho do discurso de posse de Amado, na Academia Brasileira de Letras, e outro do texto “Carta A Uma Leitora Sobre Romance e Personagens”,

Busquei o caminho nada cômodo de compromisso com os pobres e oprimidos, com os que nada têm e lutam por um lugar ao sol, com os que não participam dos bens do mundo, e quis ser, na medida de minhas forças, voz de suas ânsias, dores e esperanças. Refletindo o despertar de sua consciência, desejei levar seu clamor a todos os ouvidos, *amassar em seu barro o humanismo de meus livros*, criar sobre eles e para eles (MARTINS, 1972, p. 13, grifos nossos).

Nossa força, Senhora, reside em sermos parte de um todo, em termos os pés plantados na terra — eis o que nos possibilita voar nas asas da imaginação sem limites. Só pode imaginar, livre, sem peias, quem esteja firme em alicerces de terra e povo, de realidade, de vida vivida (MARTINS, 1972, p. 27).

Interpretamos o trecho destacado “*amassar em seu barro o humanismo de meus livros*” como sábia e poética imagem do engajamento literário que vai à contramão da

representação imediata, da arte panfletária ou populismo literário, como queiram. Entendendo com Abdala Junior que “No específico literário, vemos *possibilidades produtivas* diante da virtualidade de outras ‘textualidades culturais’ com as quais ele se entremescla” (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 44, grifos do autor).

E nesse “amassar do barro” se constrói o embate do padre José Pedro com ele mesmo, como pode o comunismo ser o mal da humanidade, se as ações nomeadas como comunistas estavam em acordo com o Evangelho de Cristo? “Os sacerdotes também disseram que Cristo era um revolucionário”. Ao mesmo tempo se confundia pensando que “O Cônego sabia tudo, era muito inteligente. Podia ouvir a voz de Deus”. E se questiona se Deus ouviria um padre ignorante, se ouviria João de Adão, o doqueiro, considerado comunista, mas que era um homem bom. Chega, então, entre tantas perguntas sem respostas, parte da constituição de sua consciência libertadora, à inevitável pergunta: “E Cristo? Não, não podia pensar que Cristo fosse um comunista...” (AMADO, 1997, p.146). As reticências nos indicam que ele tinha medo desse pensamento, mas no fundo era a conclusão a que chegava devagarinho.

Mediante tantas questões o narrador arremata como se fosse a resposta dos céus que o padre buscava, “Sim, Padre José Pedro, Deus às vezes fala aos ignorantes. Aos mais ignorantes [...] O padre aperta as mãos, e as eleva para o céu” (AMADO, 1997, p. 146). É o discurso de encadeamento textual que imprime a lógica do engajamento como esquemas de estrutura construída pela práxis, em que se realiza o jogo literário como aspiração de denunciar realidades e sonhar com a transformação das mesmas,

[...] na perspectiva dessa literatura engajada, cabe indicar que construções mais elaboradas — com rigor e, dialeticamente, com aberturas formais — pedem produtividade artística entre suas microestruturas articulatórias e a macroestrutura para onde elas se confluem (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 38).

Assim, delinea-se a operação de desmascaramento da ideologia, não de forma gratuita, mas pela luta travada intimamente no interior da personagem padre José Pedro que não se dá num repente, mas como conquista, na ação. Como voz coletiva que busca representar em detrimento dos privilégios individuais, da zona de conforto que seria ter a sua própria paróquia, é a Ética Humanista que explica “[...] é uma das características da natureza humana, o homem só poder realizar-se e ser feliz em ligação e solidariedade com seus semelhantes” (FROOM, 1972, p. 23). Pensamento bem formulado por Montaigne, ao discorrer sobre a passagem do eu individual ao eu coletivo. Para quem a nossa humanidade só

se afirma como condição compartilhada, “[...] ser um homem é ter muita coisa em comum com todos os outros homens” (KEHL, 2004, p. 114). A argumentação que temos desenvolvido implica continuar destacando a guerra interna vivida por padre José Pedro na configuração do engajamento da personagem que busca a inclusão e, ao mesmo tempo, o exclui do que seria a sua classe,

Será que um comunista age assim? Dar um pouco de conforto àquelas pequenas almas. Salvá-las, melhorar seus destinos... [...] Do reformatório saíam piores... Não é com castigo brutal, Deus, ouvi... Lá o castigo é brutal... Só com paciência, com bondade... Cristo também pensava assim... Por que um comunista? (AMADO, 1997, p. 147).

Nessa dinâmica, dialeticamente, vamos acompanhando a tomada de consciência da personagem que vai se libertando aos poucos das amarras do sistema. Afinal, “[...] a liberdade é conquista contínua. Efetiva-se com o devir tornando-se um constante começo, um princípio de transformação [...] torna-se um devir que acrescenta sua práxis ao devir abstrato, à utopia” (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 173). Talvez por isso, entre outros motivos, da obra de Amado já tenha sido dito que o Marxismo que a verte seja um messianismo da Esperança. “Por maiores que sejam a indignação, a revolta, o amargor, o sarcasmo, a ironia e a corrosão satírica com que escreve, sempre deixa a última palavra à esperança” (SILVA, 2010, p.16).

Assim evolui-se a conquista, a passagem do individual ao coletivo, que inerente à formação religiosa o padre atribui a Deus falando com ele. Do conflito vivido pelo padre até o momento, é como se explodisse a epifania pela organização das ideias até então embaralhadas, confusas, surgisse a luz que o faria, definitivamente, entender que a compaixão que o move não pode ser motivo de condenação. Dirimem-se as dúvidas e aceita que é merecedor de que Deus fale com ele,

Deus pode falar a um ignorante... Abandonar as crianças? A paróquia está perdida... Mãe velha que soluçará... E a carreira da irmã na Escola Normal? Também ela quer ensinar a crianças... Mas serão outras crianças, crianças com livros, com pai, com mãe... Não serão iguais a estas abandonadas na rua, dormindo sob a lua, nas pontes, nos trapiches... Não pode abandoná-las [...] (AMADO, 1997, p. 147).

Mediante o excerto acima, não há como ignorar que o poder e a política estão no cerne da produção literária de Amado, convergindo ao engajamento, escancarando que “O capitalismo cria, na expressão de Camões, o “desconcerto do mundo”, “[...] o que existe é a exploração do homem pelo homem” (ABDALA JUNIOR, 2015, p. 156). Por essa perspectiva

é que compreendemos a importância, não apenas, de *Capitães da Areia*, mas do conjunto da obra de Amado como recriações de matéria viva, conforme mais um trecho do discurso de posse do autor na Academia,

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 êle, viver sua vida, integrar-me em sua realidade. Seja no mundo heroico do cacau, seja no oleoso mistério negro da cidade de Salvador da Bahia (AMADO, 1972, p. 8).

A solidariedade, a aproximação do leitor ao mundo dos excluídos demonstradas no discurso do escritor tornam-se práxis no interior dos enredos que desenvolve. Assim é que anuncia que a personagem Boa-Vida se descobre contagiado pela bexiga, decide deixar o grupo e dirigir-se ao leprosário para não contagiar os companheiros. Comunica, apenas, ao Professor e pede que o mesmo informe ao chefe Pedro Bala. Ao despedir-se “Boa-Vida olhou a cidade, fez um gesto com a mão. Era como um adeus. Boa-Vida era malandro e ninguém ama sua cidade como os malandros” (AMADO, 1997, p. 149). Já foi dito antes que os meninos eram os donos e poetas da cidade.

Na continuidade da cena revestida de poesia, Boa-Vida olha o professor e pergunta: “— Quando tu fizer meu retrato... Tu ainda vai fazer? — Vou Boa-Vida... (Vontade de dizer palavras carinhosas como a um irmão) — Não me faz cheio de bexiga, não... (AMADO, 1997, p. 149). São as suas últimas palavras antes de tornar-se, apenas, um vulto e desaparecer no areal, deixando o Professor sem ação, somente a pensar,

[...] achava bonito Boa-Vida andar assim para a morte para não contaminar os outros. Os homens assim são os que têm uma estrela no lugar do coração. E quando morrem o coração fica no céu, diz o Querido-de-Deus. Boa-Vida era um menino, não era um homem. Mas já tinha uma estrela no lugar do coração (AMADO, 1997, p. 149).

Enquanto mais um dos capitães se afasta do grupo por se descobrir contaminado pela bexiga, nos terreiros o povo negro canta, incansavelmente, a Omolu para que leve a doença embora, “Cabono,/Aziela engoma!/Quero vê couro zoá!/Omolu vai pro sertão/Bexiga vai espalhá” (AMADO, 1997, p.149). Na referida passagem, o narrador faz questão de destacar que a referência ao sertão é sinônimo de latifundiários que possuíam muita terra e muito dinheiro, mas na ignorância desconheciam a existência da vacina. Revela-se, assim, o engajamento da obra, o tratamento preferencial de realidades bem determinadas com foco nos

problemas sociais nelas envolvidos.

Omolu, então, atende ao clamor dos rituais e responde que vai para o sertão, “E os negros, os ogãs, as filhas e pais-de-santo cantam: Ele é mesmo nosso pai/ e é quem pode nos ajudar...”. Mas ao prometer que vai embora Omolu pede em cântico de despedida que seus filhos negros não o esqueçam: “Ora, adeus, ó meus filhinhos,/ q’eu vou e torno a vortá...”. Em meio aos mistérios da noite da Bahia “Omolu pulou na máquina da Leste Brasileira⁸ e foi para o sertão de Juazeiro. A Bexiga foi com ele” (AMADO, 1997, p. 150). Omolu é uma divindade africana, mas é humanizado ao se utilizar de um meio de transporte humano que, de fato, existiu e foi pioneira na utilização de locomotivas diesel-elétricas em 1938, a confirmar que “[...] o romance proclama a universalidade do possível” (FUENTES, 2007, p. 31).

Com a partida de Omolu encaminha-se o final do capítulo “Alastrim” e a volta de Boa-Vida que resistiu e voltou vivo do Lazareto carregando as marcas da bexiga na “cara toda picada”. Os Capitães felizes o recepcionam e querem saber tudo, mas Boa-Vida se fecha, é muita dor para ser expressa em palavras. Diz apenas: “— Igual que entrasse pro caixão pra ir pro cemitério... Igual... [...] Por Deus, não pergunte...”. João Grande percebe o quando é doído falar do assunto e alerta aos demais: “— A gente não devia perguntar nada...”. Assim, se calam e entra a voz do narrador: “Professor olhou o peito de Boa-Vida. Estava todo picado da varíola. Mas no lugar do coração Professor viu uma estrela” (AMADO, 1997, p.151), estrela à qual o Professor já referira no momento da partida de Boa-Vida, como símbolo de grandeza de quem é capaz de sacrifício pessoal em prol do coletivo.

No encadeamento do enredo, temos na sequência o capítulo curto intitulado “DESTINO”, às mesas da Porta do Mar que por muito tempo estiveram vazias por conta da doença, os capitães reúnem-se e ouvem os homens falarem do rastro de morte que a bexiga deixou. Ao referirem-se ao Lazareto, alguém se pronuncia: “*É uma desgraça ser pobre*” (AMADO, 1997, p. 152, grifos do autor).

Não é sem razão que o capítulo intitula-se “Destino”, há a intenção de trazer à cena a politização de uns em contraponto à alienação de outros. Enquanto a personagem nomeada apenas como um velho enuncia: “— Ninguém pode mudar o destino. É coisa feita lá em cima — Apontava o céu”, atribuindo a Deus toda a sorte humana. Mas a personagem João de Adão

⁸ A Leste Brasileira tem existência comprovada conforme Cunha, DESCAMINHOS DO TREM: AS FERROVIAS NA BAHIA E O CASO DO TREM DA GROTA (1912 – 1976). Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11625/1/aloisio_cunha_descaminhos.pdf. Acesso em 20/10/2017, às 15h30.

contrapõe: “— Um dia a gente muda o destino dos pobres...” (AMADO, 1997, p. 152).

Entre os Capitães também se mostra a divisão, enquanto “João Grande e Boa-Vida apoiavam a fala do velho que repete: “— Ninguém pode mudar, não. Está escrito lá em cima”, Pedro Bala levanta a cabeça e emite: “— Um dia a gente muda... e todos olharam para o menino”. Ao ser questionado pelo velho o que um frangote como ele sabia da vida, João de Adão evoca a memória da luta do pai de Pedro Bala, com respeito: “— É filho do Loiro, fala a voz do pai [...] O pai morreu para mudar o destino da gente” (AMADO, 1997, p. 152). Dialeticamente, a esperança se renova em forma de poesia, “A confiança foi chegando para todos. Lá fora um violão começou a tocar” (AMADO, 1997, p. 154).

Cabe aqui, iluminarmos a cena sob a abordagem de Sartre (2004), ao discorrer sobre a relação entre o criador do objeto estético e o leitor, entre a objetividade e a subjetividade, ao que chama de “alegria estética”, em que considera o mundo um valor que como tal pode ser modificado, conforme vimos nos diálogos entre as personagens, acima. Tomando as palavras do autor,

[...] o objeto estético é propriamente o mundo, na medida em que é visado através dos imaginários, a alegria estética acompanha a consciência posicional de que o mundo é um valor [...]. A isso chamarei de modificação estética do projeto humano, pois de ordinário o mundo aparece como o horizonte da nossa situação [...] (p. 48).

Entendemos que esse é o “adubo”, a “alegria estética” que dá vida, faz crescer e florescer a obra de Amado. Projeta nos seres por ele criados todo um mundo em movimento dialético, por que não dizer utópico? Capaz de mover-nos por meio da estrutura do romance, ao aprendizado sobre as injustiças que clamam por transformação.

Na segunda parte da obra “Noite da grande paz, da grande paz dos teus olhos” o primeiro capítulo “Filha de bexiguento” traz o drama vivido pelas personagens órfãs. Dora e o irmão Zé Fuinha, filhos da lavadeira Margarida e de Estevão que perderam a vida para a epidemia da varíola, “Zé Fuinha era um bocado inútil, ainda não sabia fazer nada, com seus seis anos. Mas Dora tinha treze para quatorze anos, os seios já haviam começado a surgir sob o vestido, parecia uma mulherzinha, muito séria, a buscar os remédios para a mãe, a tratar dela” (AMADO, 1997, p.157). Mesmo com todos os cuidados da filha, Margarida não se salvou. Quando sente que havia melhorado, retoma o ofício de lavadeira e morre depois de um dia duro de trabalho. O narrador, ao mesmo tempo em que narra o recomeço das cantorias no morro, a volta do som dos violões pela partida de Omolu que levava embora a bexiga, narra

a partida da mãe de Dora, a última vítima,

A música voltou a dominar as noites do morro e Margarida, se bem ainda não estivesse completamente boa, foi à casa de algumas de suas freguesas em busca de roupa. Voltou com a trouxa nas costas, se atirou para a fonte. Trabalhou o dia todo, sob o sol e a chuva que caiu pela tarde. No outro dia não voltou ao trabalho porque recaiu do alastrim e a recaída é sempre terrível. Dois dias depois descia do morro o último caixão feito pela varíola (AMADO, 1997, p. 158).

Frente ao trecho citado reafirmamos a intenção de Amado de proporcionar a catarse ao leitor que levanta os olhos da obra, certamente, modificado pela “[...] produção dos efeitos literários no conjunto histórico das práticas sociais, por poder pensar esta determinação objetiva de maneira dialética e não mecanicista [...]” (BALIBAR e MACHEREY Apud SEIXO, 1979, p. 28). A menina “Dora não soluçava (demonstrando a força da personagem), corriam as lágrimas pelo seu rosto, mas enquanto o caixão descia ela pensava era em Zé Fuinha, que pedia o que comer, o irmãozinho chorava de dor e de fome” (AMADO, 1997, p.158). Dora era, parafraseando Euclides da Cunha, antes de tudo, uma forte.

Agora, perdida nas ruas de Salvador, à procura de trabalho, sem sucesso pela sua ingenuidade em dizer de quê a mãe morrera, acaba por encontrar-se e juntar-se ao grupo dos Capitães. Era preciso dar um abrigo a Zé Fuinha, “Era muito menino para compreender que tinha ficado sem ninguém na imensidão da cidade” (AMADO, 1997, p. 158). A evolução da cena a partir do encontro dos irmãos com os Capitães João Grande e o Professor é revestida de solidariedade e compaixão,

— Vem com a gente. A gente dorme num trapiche... Não é um palacete, mas é melhor que a rua... [...]. No areal Zé Fuinha não pôde mais ir andando. O Negro João Grande pegou a criança (apesar de ser também criança...) e a botou nas costas. Professor ia junto de Dora, mas estavam calados na noite (AMADO, 1997, p. 162-163).

Entretanto, como “nem tudo são flores”, a reação dos demais na chegada ao trapiche foi conflituosa, uns a receberam com receio por ser menina, outros tentaram avançar excitados como se Dora fosse uma presa fácil a qual devorariam,

Dora via o grupo avançar. O medo foi vencendo o desânimo e o cansaço em que estava. Zé Fuinha chorava. Dora não tirava os olhos de Volta Seca. A cara sombria do mulato estava aberta em desejo, um riso nervoso a sacudia. Viu também os sinais da varíola no rosto de Boa-Vida [...] e então se lembrou da mãe morta. Um soluço a sacudiu e deteve um momento os meninos (AMADO, 1997, p. 165).

Somente a chegada do chefe Pedro Bala interrompe as investidas dos meninos a Dora. O chefe chega e já grita: “— Que diabo é isso?”. Na sequência dá-se a entender que Pedro Bala apoiaria que todos estupassem a menina, mas foi apenas um desafio para testar a coragem dos Capitães, o que fez Bala foi protegê-la, alertando-os de que se tratava de uma menina, “— Tem medo não. Ninguém toca em você” (AMADO, 1997, p. 165). A cena é exemplar para “[...] mostrar o código de honra dos meninos, pois, enquanto alguns querem violentá-la, o Professor, João Grande e, depois Pedro Bala protegem-na. É a partir daí que ela se integra ao grupo, com a presença feminina, carinho para as crianças e cumprindo o papel de mãe que elas não tiveram” (GOMES, 1994, p. 32).

Após tudo resolvido, Dora vai curar as feridas que fizeram um ao outro na luta que travaram por sua causa, não cuidou somente dos que a defendiam, mas a todos, despertando em alguns o sentimento de filho, em outros de irmão. Conformando-se a ação ao significado do nome: “Dora, de origem grega, vem de dôron que significa dádiva, presente, com instinto maternal” (DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS, 2018), ganha a simpatia de todos e começa a mostrar a complexidade da personagem em ação.

Com a inclusão da personagem junto aos Capitães, “Quando a violência parece assenhorar-se do enredo, explode a festa, e, na história dos ódios, não se escondem as exceções dos afetos” (SILVA, 2010, p. 15-16). Eis o que vemos na cena descrita, a confirmar a dialética que opera no interior das obras de Amado, “Por isso e porque nunca se abateu a sua crença na criatura humana, sai-se de quase todos os seus livros de cabeça alta e, muitas vezes, com o coração, mais do que curado, feliz” (SILVA, 2010, p. 15-16).

Seguem-se passagens pictóricas pelas imagens que se possibilita ao leitor construir. Dora passa a remendar os rasgos das roupas dos Capitães, mesmo vestidos, o tocar dos dedos da menina em seus corpos, na ação de coser, desperta sentimento de felicidade e não de desejo, segundo o narrador. Ao remendar a camisa de Gato, ele sente “Uma vontade de deitar no colo de Dora e deixar que ela cante para ele dormir [...] uma daquelas cantigas de ninar que falam em bicho-papão [...]. Os cabelos louros dela tocam no ombro do Gato. Mas ele não tem outro desejo senão que ela seja sua mãezinha” (AMADO, 1997, p. 170). Toda a carência do malandro, amante da prostituta Dalva, batedor de carteiras, manifesta-se na cena e sente-se totalmente criança, como na verdade é.

Ao ouvirem as histórias de heróis lidas pelo Professor, percebem pelo brilho no olhar

de Dora que ela tem em comum com eles a paixão pelo heroísmo. Isso agrada, principalmente, ao sertanejo Volta Seca que se dizia afilhado de Lampião e que agora sofria com a notícia lida no jornal de que Lampião e seus homens foram pegos de surpresa numa estrada e estavam feridos. Dora orgulha-se da coragem de Volta Seca ao ouvi-lo dizer que vai embora ao encontro do bando para defender o Padim, “Professor apertou os olhos e viu, também, em lugar de Dora, uma sertaneja forte, defendendo seu pedaço de terra contra os coronéis, com a ajuda amiga dos cangaceiros” (AMADO, 1997, p. 173).

O único que se demorou um pouco a aceitar a presença de Dora foi Pirulito por conta da religiosidade, do desejo de ser padre. Para ele Dora encarnava em si, assim como Eva, a tentação, o pecado contra o qual ele lutava, “Havia tempo que ele desistira das negrinhas do areal e da quentura dos corpos se embolando no areal. Se despia aos poucos dos seus pecados para aparecer puro aos olhos de Deus [...]” (AMADO, 1997, p. 174). Na verdade, o olhar de Pirulito para Dora oscilava, ora a via como uma menina, uma criança, ora o discurso religioso do qual ele era impregnado fazia com que sentisse o seu próprio desejo natural em forma de demônio,

Os pequenos seios que nasciam se empinavam no vestido, o pedaço de coxa que aparecia era branco e redondo. Pirulito tinha medo. Não tanto da tentação de Dora. Ela não parecia das que tentavam, era uma criança, era muito cedo para isso. Mas tinha medo da tentação que vinha de dentro dele, que o demônio punha dentro dele. E procurou rezar em voz baixa enquanto ela se aproximava (AMADO, 1997, p. 174).

Aos poucos as barreiras de proteção contra o medo vão caindo, à medida que Dora se aproxima e se interessa por saber sobre as imagens de santos que Pirulito cultuava, ele sente o maior prazer em discorrer sobre cada uma das imagens. O que se desenha aos olhos do leitor, no diálogo que se segue é uma troca sincera de afeto entre dois seres, ao mesmo tempo, frágeis e fortes, que vem confirmar a natureza e o caráter do homem iluminados pela ética humanista, “O homem é o único animal para quem sua própria existência é um problema que ele tem de solucionar e do qual não pode fugir” (FROMM, 1972, p. 44), confirmando a complexidade das personagens de Amado, que mesmo não sendo adultos, sentem toda a carga do que é ser humano. E mais, humanos excluídos, à margem da “lei” e da “ordem”, tentando a todo custo assenhorem-se das próprias vidas.

À medida que os laços de confiança entre a menina e os Capitães vão estreitando-se “Pirulito contou coisas da sua religião, milagres de santos, a bondade do padre José Pedro: — Quando tu conhecer ele vai gostar...”. Abre para Dora o coração como só abriria a uma mãe,

esquece as tentações e lhe diz do desejo de ser um sacerdote, ao que ela responde: “— Que bom...”. Mas Pirulito se sente em conflito e pergunta: “— Tu pensa que eu mereço? Deus é bom, mas também sabe castigar...”. Ao ser questionado por Dora o porquê de pensar assim, responde: “— Tu não vê que a vida da gente é cheia de pecado?... Todo dia...”. Então Dora lhe oferece consolo, tudo o que Pirulito precisava nesse momento, “— A culpa não é da gente... — esclareceu Dora. — A gente não tem ninguém”. Ao ouvir que não tinham ninguém, Pirulito pensa que agora, sim, tinha alguém, tinha Dora. Ri feliz com a justificativa dela da marginalidade da vida que levam, e relembra: “— Padre José Pedro também já disse isso. É capaz...” (AMADO, 1997, p.175).

Em face da sequência de diálogos apresentados, as personagens vão se desnudando aos nossos olhos, somos capazes de apreendê-las, se não na totalidade, mas na lógica criada pelo narrador, o que nos leva a concordar que “[...] o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza, mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação” (CANDIDO, 2005, p.59).

Da convivência e aprendizado com os Capitães brota a semente de luta que Dora já trazia dentro de si. Não era suficiente para ela o papel de mãe e irmã dos meninos, ela quer mais. Quer irmanar-se em igualdade na ação que os mesmos praticavam. Não queria esperar passivamente no trapiche o bocado que traziam para alimentar a ela e ao irmãozinho. Para tanto era necessário desfazer-se das vestes femininas. Afinal, culturalmente, a aparência define o gênero, assim dá-se início à transformação de Dora. Ela busca facilitar a aceitação e os movimentos na empreitada que pretendia iniciar junto aos Capitães, a identificar-se com eles, não ser apenas protegida, mas protegerem-se.

Como a preparar o leitor para o que se seguiria, nomeia-se o capítulo seguinte “Dora, irmã e noiva” introduzindo a decisão da menina em irmanar-se aos Capitães, em acompanhá-los pelas ruas de Salvador disposta a viver na pele tudo que eles vivessem. “Como o vestido dificultava seus movimentos e como ela queria ser totalmente um dos Capitães da Areia, o trocou por umas calças que deram a Barandão numa casa da cidade alta” (AMADO, 1997, p. 177). A surpresa de Pedro Bala ao vê-la com vestes masculinas é enorme, no início pensa ser brincadeira. Quando ela o convence que é sério ele tenta dissuadi-la da ideia, mas já não havia como, a decisão estava tomada. Ao argumento de Pedro Bala de que aquilo era coisa para homem, Dora responde prontamente: “— Como se vocês fosse tudo uns homão. É tudo uns

menino”. Contra esse argumento ele não teve mais o que fazer a não ser aceitar, alerta-a dos perigos, mas o narrador observa que “No fundo Pedro Bala gostou da atitude dela, se bem tivesse medo dos resultados” (AMADO, 1997, p. 178).

Na sequência, o narrador se ocupa de mostrar como os sentimentos dos Capitães se confundem ao ver Dora nas ruas, em ação. Ao mesmo tempo em que admiram a sua força e determinação, gostariam que a personagem se constituísse, apenas, de ternura. Chegavam a compará-la com a valentia de Pedro Bala, o que nos remete à força das personagens femininas dos anos de 1930, a exemplo de “Maria Moura e Conceição”, de Raquel de Queiroz; de “Sinhá Vitória”, de Graciliano Ramos e tantas outras. O Professor, que nutre um sentimento diferenciado por Dora, diz: “— É valente como um homem...” (AMADO, 1997, p. 179). Logo entra o narrador lendo os pensamentos da personagem,

Professor preferia que não fosse assim. Sonhava com um olhar de carinho dos olhos da Dora. Mas não daquele carinho maternal que ela tinha para os menores e para os mais tristes, Volta Seca, Pirulito. Tampouco um olhar fraternal, como os que ela lançava a João Grande, a Sem-Pernas, a Gato, a ele mesmo. Queria um daqueles olhares plenos de amor que ela lançava a Pedro Bala quando o via na carreira, fugindo da polícia [...] (AMADO, 1997, p. 179).

Alguns deles já se aperceberam que o olhar de Dora para Pedro Bala é diferente e é retribuído por ele, mas o chefe sente medo de abrir esse sentimento e “dar corda” aos demais. Teme que se ele a tiver os outros podem se achar no direito de tê-la, também. A unidade do grupo é de sua responsabilidade, não deve colocá-la em risco em nome de um sentimento individual, a causa é maior. Por enquanto mantém o segredo para si, mas vai ficando cada vez mais evidente,

Ela de longe sorria para Pedro Bala. Não havia nenhuma malícia no seu sorriso. Mas seu olhar era diferente do olhar de irmã que lançava aos outros. Era um doce olhar de noiva, de noiva ingênua e tímida. Talvez mesmo não soubessem o que era amor. Apesar de não ser noite de lua, havia um romântico romance no casarão colonial. Ela sorria e baixava os olhos, por vezes piscava com um olho porque pensava que isso era namorar. E seu coração batia rápido quando o olhava. Não sabia que isso era amor [...] Mesmo não sabendo sentiam que era bom (AMADO, 1997, p. 182).

Salientamos a poeticidade dessa e das cenas vindouras que envolvem a relação entre Dora e Pedro Bala, como qualquer adolescente ao despertar para o amor. O mesmo Pedro Bala que na primeira parte da obra comporta-se com selvageria ao derrubar uma negrinha

(que nem nome tem) no areal e possui-la praticamente à força, o que choca pela violência, mais se parecendo com cena de um filme pornô que cena de um romance, vindo ao encontro do que analisa Martins (1972), “No tratamento deste tema — o do amor sexual — atuam em Jorge Amado as duas propensões de suas maneiras literárias: em alguns momentos, chega a ser brutal nas minudências, ao passo que, outras vezes, *leva-o à fantasia*” (p.129, grifos nossos). Mais à frente daremos destaque às fantasias vividas por Dora e Pedro, que conforme a nossa interpretação Amado as constrói tão bem ao ponto de conquistar a empatia do leitor para viver as fantasias com as personagens.

Mas antes de avançarmos o olhar sobre o casal Dora e Pedro Bala, importa determinarmos um pouco mais no episódio em que Bala força a negrinha, puramente, para satisfazer aos desejos da carne, “A evidência da brutalidade é observada na cena do Areal, entre a negrinha virgem e Pedro Bala [...]. No que pese a habilidade descritiva do artista, o quadro é baixo: reproduz um dos flagrantes da realidade, tal como ela é — mas sem medida” (MARTINS, 1972, p. 129). Entretanto, assim como o crítico citado, concordamos que a cena não funciona, apenas, como apelo pornográfico. Existe uma intenção mais funda que faz parte do teor de engajamento com que a obra é forjada, entendemos a cena como “[...] típica para caracterizar o ambiente em que se estava edificando a personalidade de Pedro Bala — menino abandonado da sociedade, entregue à sua sorte, nem por isso, perde o quadro o seu caráter de clandestinidade” (MARTINS, 1972, p. 129-130). Até porque esse é o jogo, são excluídos, marginalizados, ladrões, marcados pela vida, mas com forte carga humanística, conforme se mostra após o estúpido ato consumado,

Pedro baixou a cabeça, não sabia o que dizer, não tinha mais desejo nem raiva, só tristeza no seu coração. [...] E tinha vontade de se jogar no mar para se lavar de toda aquela inquietação, a vontade de se vingar dos homens que tinham matado seu pai, o ódio que sentia contra a cidade rica que se estendia do outro lado do mar [...], o desespero da sua vida de criança abandonada e perseguida, a pena que sentia pela pobre negrinha, uma criança também (AMADO, 1997, p. 85).

Temos, assim, a dualidade da personagem apanhada pelo seu criador, o que coloca a literatura em vantagem sobre outras realizações textuais de gêneros informativos, em que ficamos, na maioria das vezes, somente, com uma versão dos fatos. Esse olhar sobre a personagem casa bem com o ensinamento de Candido (2005),

[...] tocamos numa das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um

conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. [...] Dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista [...] domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente [...] (p. 64).

O chefe dos Capitães, agora, começa a experimentar algo que vai além da pele, dos desejos da carne, são sentimentos que nem ele nem Dora sabem ainda explicar, apenas sentem a força e a delicadeza do amor que os invade. Ele deitado na areia,

Ela veio, deitou ao lado dele. E começaram a falar de coisas tolas. Igual a uma noiva. Não se beijaram, não se abraçaram, o sexo não os chamava naquele momento. Só de leve o loiro do cabelo dela tocava em Pedro Bala. [...] Riam inocentemente, felizes de estarem um ao lado do outro. Depois o sono veio. Estavam separados, Pedro tomou a mão dela, segurou. Dormiram como dois irmãos (AMADO, 1997, 185).

A leveza do trecho, acima, encerra o capítulo e contrasta com o peso dos dois próximos seguintes: “Reformatório” e “Orfanato” que tratam das condições degradantes das vidas de quem passa por essas duas instituições. O capítulo é aberto com enorme manchete de *O Jornal da Tarde* em que se anuncia “PRESO O CHEFE DOS ‘CAPITÃES DA AREIA’” Na sequência, depois do que se chama de clichê⁹ “Pedro Bala, Dora, João Grande, Sem Pernas e Gato cercados de guardas e investigadores” (AMADO, 1997, p.185-186), vinham os títulos:

UMA MENINA NO GRUPO — A SUA HISTÓRIA — RECOLHIDA A UM ORFANATO — O CHEFE DOS ‘CAPITÃES DA AREIA’ É FILHO DE UM GREVISTA — OS OUTROS CONSEGUEM FUGIR — ‘O REFORMATÓRIO O ENDIREITARÁ’ NOS AFIRMA O DIRETOR (AMADO, 1997, p. 185-186).

Em um dos subtítulos da reportagem “Ouvindo o diretor do reformatório”, depois de se enfatizar que o Jornal já havia em outra situação desmentido as calúnias sobre o tratamento dado a quem tinha a má sorte de cair no Reformatório, é dada voz ao Diretor que diz sobre Pedro Bala: “— Ele se regenerará. Veja o título da casa que dirijo: ‘Reformatório’. Ele se reformará”. Ao Jornal cogitar a fuga, o Diretor responde: “— Fugir? Não é fácil fugir do Reformatório. Posso lhe garantir que não o fará” (AMADO, 1997, p. 189).

Sobre a prisão de Bala e Dora, ele no Reformatório, lugar que atualmente é nomeado como Sócioeducativo, e ela no Orfanato, o Professor é quem lê as notícias à noite no trapiche

⁹ No Brasil, o termo "clichê" também é usado para se referir a cada uma das edições que um jornal divulga no mesmo dia, com inclusão de notícias de última hora e com fatos ocorridos durante a impressão do jornal. Disponível em: <https://www.significados.com.br/cliche/>. Acesso em 06/03/2018, às 18h20.

aos Capitães que conseguiram escapar à prisão. Após afirmarem que libertariam Bala do Reformatório e Dora do Orfanato, nomeiam Sem-Pernas como chefe provisório do grupo, que já agindo como chefe convoca: “— Ele ficou para livrar a gente. É preciso que a gente livre ele. Não é direito?” (AMADO, 1997, p.189) Todos concordam que lutariam para libertar os dois.

De volta à cena da prisão de Pedro Bala, o diretor do Reformatório faz questão de enfatizar a ameaça: “— Agora os jornalistas já foram, moleque. Tu agora vai dizer o que sabe queira ou não queira”. Diante dos jornalistas o discurso era simulado, dava-se a entender que havia intenção de educar e não de punir, mas fora do alcance da mídia, à recusa de Bala em responder ao que o diretor queria, “Pedro Bala sentiu duas chicotadas de uma vez. E o pé do investigador na sua cara. Rolou no chão, xingando”. A sessão de tortura segue e é longa, mas Bala não cede em lealdade aos demais Capitães, a ética do grupo impera e na sua imaginação “Ele via João Grande, professor, Volta Seca, Sem-Pernas, Gato. Todos dependiam dele [...], da coragem dele. Ele era o chefe, não podia trair. [...] Grita de dor. Mas não sai uma palavra dos seus lábios” (AMADO, 1997, p. 190). A tortura continua até que os torturadores o vejam desmaiado e o diretor ordene que o deixem por conta dele.

Antes do clímax em que Bala desmaia, o narrador anuncia: “Vai se fazendo noite para ele [...]” (AMADO, 1997, p. 190), passagem que nos lembra Vinícius de Moraes no simbólico poema narrativo *O Operário em Construção*: “E um grande silêncio fez-se/ dentro do seu coração/Um silêncio de martírios/Um silêncio de prisão./Um silêncio povoado de pedidos de perdão/Um silêncio apavorado/Com o medo em solidão” (MORAES, 1990, p. 5). No entanto, ressaltamos que sobre o operário de Vinícius o poema, também escrito em um período de Ditadura, não nos permite afirmar se a personagem sobrevive, o que nos inclina a pensar que não, pois dos porões da Ditadura Militar poucos saíam vivos. Trouxemos à lembrança o trecho citado pela semelhança da resistência das personagens que, mesmo sofrendo torturas alimentam a esperança em nome de uma causa maior, a liberdade. Quanto a Pedro Bala, o final do romance não deixa em aberto o seu destino.

Como a nossa memória/história de leitura ao escrevermos é sempre acionada, além de Vinícius, a cena de tortura e a postura de Pedro Bala nos trazem à lembrança o poema “Invictus”, de William Ernest Henley (1891), poema que teria inspirado Nelson Mandela a manter a força e a dignidade em seus 27 anos de prisão, por combater o Apartheid, além de dar nome ao filme feito em homenagem a Mandela: “Não importa quão estreita a passagem, /

Quantas punições ainda sofrerei,/ Sou o senhor do meu destino, / E o condutor da minha alma”¹⁰.

O que vemos, portanto, é que a obra engajada possibilita ao leitor vivenciar a fruição estética, a organização interior dos próprios sentimentos, a cumplicidade e compaixão diante do sofrimento alheio, da exploração humana que se revela pela narrativa enquanto “[...] estrutura que propõe um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada [...]” (CANDIDO, 1986, p. 245). Em acordo com a fala de Candido, pela palavra literária coerentemente organizada Amado já fazia há quase 100 anos o que inúmeros pesquisadores confirmam, “[...] denúncia de diversas situações de abuso de poder, maus tratos, e falsa proteção de instituições que foram criadas com o compromisso de cuidar dos abandonados, mas que na realidade, só cristalizam a estigmatização da natureza criminal, enfatizando que a prática delituosa é uma escolha” (NEVES, 2013, p. 46).

Depois da sessão de tortura e do desmaio, Bala dorme. “Na madrugada, quando acordou, os presos cantavam uma moda triste. Falava do sol que havia nas ruas, em quanto é grande e bela a liberdade”. Com o corpo todo a doer é levado ao diretor que exclama: “Faz bastante tempo que espero este pássaro [...]”. A imagem do pássaro é bastante simbólica, antes livre, agora engaiolado, mas sonhando com a liberdade, mantendo a esperança, resiste bravamente. Relembra João de Adão o doqueiro que dizia não ser, apenas, por salário que fizeram greve e o pai de Bala morreu, era acima de tudo pela liberdade, “Pela liberdade — pensava Pedro — dos seus amigos, ele apanhara uma surra na polícia” (AMADO, 1997, p.191).

Ao referir-se a Bala o diretor diz que o reconhece como “criminoso nato”, dirige-se ao bedel¹¹, aborda as características físicas de Bala e afirma que se o bedel tivesse lido Lombroso¹² também reconheceria as características de um criminoso. Com base em teorias deterministas dessa natureza é que se perpetuam preconceitos de toda ordem, tão difíceis de se desconstruir, que Amado já abordava há quase um século e, ainda hoje, causam a perda de tantas vidas. Ao longo dos tempos “As classes dominantes, através dos seus mecanismos

¹⁰ O original em inglês: “[...] It matters not how strait the gate, / How charged with punishments the scroll/ I am the master of my fate: / I am the captain of my soul.”

¹¹ Pessoa responsável pela disciplina em escolas; disciplinador, conforme o dicionário online de Português. No contexto da obra, disciplina é, literalmente, sinônimo de tortura. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/bedel/>. Acesso em 15/11/2017, às 22h20.

¹² Cesare Lombroso (1835-1909) é considerado o pai da criminologia moderna. Adepto da fisionomia ele propôs um extenso estudo das características físicas de loucos, criminosos, prostitutas e “pessoas normais”, [...]. O estudioso parecia firme em suas convicções e foi bastante respeitado em seu tempo, e algumas dessas noções – infelizmente – são ouvidas ainda hoje com uma frequência alarmante. Disponível em: <https://construindovictoria.wordpress.com/2013/03/04/as-caracteristicas-de-um-criminoso-segundo-cesare-lombroso/>. Acesso em 15/11/2017, às 23h10.

políticos e ideológicos, sempre fixam as normas tradicionais, fazendo enormes esforços para apresentá-las como eternas, imutáveis e definitivas” (FISCHER, 1971, p. 148). É, portanto, na contracorrente que o artista engajado produz.

À resistência de Bala em entregar o local em que se abrigavam os Capitães, o diretor responde jogando-o na cafua¹³ e ordenando que ele só fosse alimentado com caldo de feijão muito salgado, que tinha como objetivo levar o preso ao delírio pela sede. O espaço era mínimo, tanto em largura quanto em altura. “Assim mesmo Pedro Bala se deitou. Seu corpo dava uma volta e seu primeiro pensamento era que a cafua só servia para o homem-cobra que vira, certa vez, no circo”. E sonha com a liberdade que inclui Dora, “Não era só o sol, andar livre nas ruas, rir no cais a grande gargalhada dos Capitães da Areia. Era também sentir junto a si o cabelo loiro de Dora, ouvir ela contar coisas do morro, sentir os lábios dela sobre os seus lábios feridos. Noiva” (AMADO, 1997, p. 192), sofre pelas dores que sente e por pensar que Dora deve estar no Orfanato nas mesmas condições.

Do sonho, Bala passa ao delírio ao começar a ingerir o suposto alimento que se reduzia a alguns caroços de feijão mergulhados em salmoura, seguido de alguns goles d’água que ao invés de saciar, mais lhe instigavam a sede. Nos delírios da personagem o narrador não descreve apenas como se olhasse de fora, existe uma aproximação que pode levar o leitor a sentir o que Bala sofre, a ouvir a confusão dos seus pensamentos,

Gostaria era de beber água. Será que Dora também tem sede a estas horas? Deve estar também numa cafua, [...] imagina o orfanato igualzinho ao reformatório. A sede é pior que uma cobra cascavel. Faz mais medo que a bexiga. Porque vai apertando a garganta de um, vais fazendo os pensamentos confusos. Um pouco de água. Um pouco de luz também. Porque se houver um pouco de luz, talvez ele veja o rosto de Dora risonho (AMADO, 1997, p. 194).

Acreditamos que é dessa aproximação proporcionada pelo narrador entre todos os elementos da narrativa que nasce a “alegria estética”, não é a simples emoção que não eleva o ser, é racionalizada, carregada de intenções de modificar o estado de coisas, “Na alegria estética, a consciência posicional é consciência *imageante* do mundo em sua totalidade, ao mesmo tempo como ser e dever ser; ao mesmo tempo nosso e totalmente alheio, e tanto mais nosso quanto mais alheio” (SARTRE, 2004, p. 49, grifo do autor).

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que nos afastamos da realidade, aproximamo-nos

¹³ Cova, caverna, lugar escuro e isolado; furna, segundo o Dicionário Online de Português. Hoje os termos usados nos presídios são: solitária, isolamento, seguro. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/bedel/>. Acesso em 15/11/2017, às 23h40.

dela, podemos compreendê-la com maior profundidade, o que só a obra literária bem realizada esteticamente é capaz de proporcionar. E se a materialidade do texto for de contestação do real que oprime e exclui a chamamos de engajada literariamente. No caso dos romances de Amado o objeto de contestação está bem delineado,

[...] é a vida comum do povo baiano, em um período onde a Bahia tentava se modernizar, sem perder seu caráter colonial. As crianças em situação de rua representada em *Capitães da Areia* são frutos dessa alienação pela modernização que valoriza os espaços citadinos, e não garante condições mínimas de sobrevivência para os menos favorecidos (NEVES, 2013, p.47).

Dessa atitude de Amado é criada a articulação com a realidade externa que resulta em literatura elaborada a favor de uma causa, não somente por meio de sugestão, mas de desmascaramento da ordem instituída que conclama o leitor a aderir à luta. Nessa investida do narrador se desenham aos olhos consternados do leitor as cenas contínuas de torturas sofridas por Pedro Bala, para quem é sempre noite. Dora morre lentamente ante suas vistas “[...]. Ele dorme ou está acordado? [...]. Quanto tempo durará a escuridão? [...] está irreconhecível de tão magro. [...] É como se as tripas fossem sair. O que o mantém em pé é o ódio que enche o seu coração” (AMADO, 1997, p. 199-200). Como resposta às perguntas que em delírio fazia a si mesmo, depois de oito dias é retirado da cafua, raspam-lhe os cabelos, entregam-lhe uma foice e um facão e o levam para o trabalho no canavial. “Neste dia, de tão fraco, Pedro Bala mal sustém o facão. Por isso os bedéis o soqueiam. Ele nada diz” (AMADO, 1997, p. 200).

Agora em espaço aberto, mesmo sofrendo violência reacendem-se as esperanças da personagem de alçar voo rumo à liberdade. É preciso traçar a estratégia de fuga. E ele o faz com a ajuda de Sem-Pernas, seu chefe substituto. Sabe que não sobreviveria naquelas condições por muito tempo, “Castigos... Castigos... É a palavra que Pedro Bala mais ouve no reformatório. Por qualquer coisa são espancados, por um nada são castigados. O ódio se acumula dentro de todos eles” (AMADO, 1997, p. 203).

Com a corda e o punhal a que teve acesso por meio de Sem-Pernas, efetiva-se a fuga do pássaro ruim, como Bala era chamado pelo diretor, bate asas e voa. A manchete é lida por Professor no Jornal da Tarde: “O CHEFE DOS CAPITÃES DA AREIA CONSEGUE FUGIR DO REFORMATÓRIO. Trazia uma longa entrevista com o diretor furioso”. O narrador demonstra a cumplicidade com a felicidade que se instaura nesse momento, “Todo o trapiche ri. Até o padre José Pedro, que está com eles, ri em gargalhadas, como se fosse um dos Capitães da Areia” (AMADO, 1997, p. 205).

Da estratégia narrativa em ato, ao empreender a fuga e libertar Pedro Bala demonstra-se que “A imaginação, como as demais funções do espírito, não pode usufruir de si mesma; está sempre do lado de fora, sempre engajada num empreendimento” (SARTRE, 20014, p. 40). Em outras palavras, mas entendendo-as com o mesmo sentido da citação anterior, temos que “[...] o texto deve ter um dominante artístico, com maior realce da série literária diante das outras (da filosofia, da sociologia, da política, da economia, etc.)” (ABDALA JÚNIOR, 1989, p. 44). Em que concordamos e interpretamos que nenhum estudo de outra natureza, de pesquisa informativa tem a função social e a capacidade de falar mais fundo ao coração e à mente do leitor.

Com efeito, no capítulo “Orfanato” a empreitada seguinte será a libertação de Dora, a noiva de Pedro Bala, a corajosa menina comparada por ele a uma das mais conhecidas e fortes personagens femininas de Amado, do romance *Mar Morto*. Em certa feita, nas ruas, antes da prisão, Bala ao ver Dora manejar uma navalha, diz: “— Até parece Rosa Palmeirão”. Ao que o narrador completa: “Nunca houvera mulher tão valente como Rosa Palmeirão. Dera em seis soldados de uma vez. Todo marítimo sabe o seu ABC no cais da Bahia. Por isso Dora gosta da comparação e sorri: — Obrigado, mano” (AMADO, 1997, p.183). A essa estratégia chamamos de intratextual, o autor refere-se e cita personagens de outras obras dele próprio, por saber da importância e popularidade das mesmas. A abertura do capítulo “Orfanato” dá o tom do que a opressão das grades daquele lugar causara a Dora. Com tristeza e poeticidade diz dos efeitos causados na menina,

UM MÊS DE ORFANATO BASTOU PARA MATAR A ALEGRIA E A SAÚDE DE DORA. Nascera no morro, infância em correria no morro. Depois a liberdade das ruas da cidade, a vida dos Capitães da Areia. Não era uma flor de estufa. Amara o sol, a rua, a liberdade (AMADO, 1997, p. 206, grifos do autor).

Dora adoecera por conta da perda da liberdade, das comidas ruins e dos castigos sofridos, tinha sempre febre que tentava esconder pelo medo de ficar na enfermaria, onde “[...] era sempre crepúsculo, como uma ante-sala do túmulo, com as pesadas cortinas que impediam a luz de entrar” (AMADO, 1997, p.206). A alegria só começa a retornar quando recebe o bilhete que dizia que Pedro Bala fugira do reformatório e que iria resgatá-la, “A luz entrou com eles. Como Pedro Bala estava magro, pensou Dora ao se pôr ao seu lado. João Grande, Gato, Professor, estavam com ele. Professor mostrou a navalha à Irmã, que abafou um grito” (AMADO, 1997, p. 207). A aventura da fuga fazia com que Dora nem sentisse a

febre que a assolava, “[...] Se atiraram por uma ladeira [...] Pedro Bala pegando na sua mão” (IDEM). Cada um com sua história, mas com muito em comum e “[...] todas se entrelaçam numa história maior, a do grupo, cujo valor mais alto é a lealdade aos companheiros” (GOMES, 2010, p.73).

Com a fuga encerra-se o capítulo e tem início “NOITE DE GRANDE PAZ”, em apenas meia página o narrador nos faz sentir a aflição dos Capitães pela doença de Dora, levam-na à mãe-de-santo Don’Aninha com fé de que a sua reza possa curar a menina. Ironicamente, a paz de que fala o título “[...] não está no coração dos Capitães da Areia. Tremem com receio de perder Dora. Mas a grande paz da noite está nos olhos dela. Olhos que se fecham docemente, enquanto a mãe-de-santo Aninha enxota a febre que a devora. A paz da noite envolve o trapiche” (AMADO, 1997, p. 208). Afinal, estavam todos juntos, novamente. Na passagem transcrita vemos na prática a ética humanista reinando entre o grupo, como mostra de que,

[...] amar o próximo não é um fenômeno transcendente ao homem; é algo inerente a êle e que dele se irradia. O amor não é uma força superior que desça sobre o homem em um dever que lhe seja imposto; é seu próprio poder pelo qual se relaciona com o mundo e torna este verdadeiramente seu. [...] A posição humanista é de que nada há de superior ou mais digno que a existência humana (FROMM, 1972, p. 23).

A dor dos Capitães segue-se em “DORA, ESPOSA”, estão apreensivos com o estado da menina, o irmão Zé Fuinha pela pouca idade “Não compreende bem. Sabe que ela está doente, mas não pensa um momento que ela o poderá abandonar, mas os Capitães temem que isso aconteça. Então ficarão novamente sem mãe, sem irmã, sem noiva” (AMADO, 1997, p. 208-209). Ao sentir que a morte se aproxima Dora faz com que Pedro Bala a ame, mesmo com todos os temores que ele sente pela condição em que ela está. O narrador se encarrega de construir uma cena delicada que toca ao leitor pela alegria dos amantes que sentem que será a primeira e a última vez que se amarão, é uma despedida: “Ele se chega mais, os corpos estão juntos. Ela toma a mão dele, leva ao seu peito. Arde de febre. A mão de Pedro está sobre seu seio de menina. Ela faz com que ele a acaricie, diz: — Tu sabe que já sou moça? [...] — Foi no orfanato, agora já posso ser sua mulher” (AMADO, 1997, p. 209).

Poeticamente o narrador nos aproxima da realização do amor entre os dois, sentimentos mergulhados na cena, logo após “A paz da noite envolve os esposos. O amor é sempre doce e bom, mesmo quando a morte está próxima. Os corpos não se balançam mais no ritmo

do amor. Mas nos corações dos dois meninos não há mais nenhum medo. Somente paz, a paz da noite da Bahia” (AMADO, 1997, p. 210). Em contraponto, mesmo que o leitor tenha sido preparado para o que viria, não há como não chocar-nos o momento em que Pedro Bala constata, na madrugada, que Dora já não vive,

[...] põe a mão na testa de Dora. Fria. Não tem mais pulso, o coração não bate mais. O seu grito atravessa o trapiche, desperta os meninos. João Grande a olha de olhos abertos. [...] Pirulito entra com o padre José Pedro. O padre pega no pulso de Dora, bota a mão na testa: Está morta. Inicia uma oração. E quase todos rezam em voz alta. —*Padre nosso que estais no céu...* (AMADO, 1937, p. 210, grifos do autor).

O narrador enfatiza que Bala não suporta ouvir as rezas porque relembra quando era obrigado a rezar no reformatório em meio aos castigos, o que revela a ironia de que os torturadores ao mesmo tempo em que praticavam a tortura, evocavam os princípios cristãos. Na sequência surge o sincretismo religioso em que a mãe-de-santo D’Aninha e o Padre José Pedro concordam que Dora não tinha pecado. Diante de todo o sofrimento dos meninos, D’Aninha os conforta dizendo: “— Foi como uma sombra nesta vida. Vira santa na outra. Zumbi dos Palmares é santo dos candomblés de caboclo, Rosa Palmeirão também. Os homens e as mulheres valentes viram santo dos negros...” O padre completa: “— Vai pro céu, não tinha pecado” (AMADO, 1997, p. 212).

A confusão é grande sobre o que fazer com o corpo de Dora, já que ali era um esconderijo, portanto não poderia sair um funeral à luz do dia, não poderiam chamar a atenção com nenhum movimento. Decidem, então, que o Querido-de-Deus, o capoeirista que não faz parte do bando mas compactua com as ações dos Capitães e tinha um saveiro, levaria o corpo e o jogaria ao mar. Em princípio o padre não concorda, pois isso seria um pecado com que ele não poderia consentir, mas termina cedendo por não ver outra saída. E também não quer que o esconderijo dos seus amigos seja descoberto, “D’Aninha [...] envolve o corpo de Dora numa toalha branca de rendas, — Vai para Yemanjá — diz. — Ela também vira santo...”. Mas o difícil é Bala deixar que levem o corpo, é preciso o Professor intervir: “— Deixa. Eu também gostava dela. Agora...” (AMADO, 1997, p. 212). De que gostar é esse que o Professor fala só o leitor sabe, ninguém mais sabia do amor que ele nutria por Dora, pois soube desde o início que ela correspondia ao amor de Pedro Bala e manteve a ética que se esperava que ele tivesse. Assim, pictoricamente se constrói a imagem que nos leva para dentro da cena,

Levam-na para a paz da noite, para o mistério do mar. O padre reza, é uma estranha procissão que se dirige na noite para o saveiro do Querido-de-Deus. Do areal, Pedro Bala vê o saveiro que se afasta. Morde as mãos, estende os braços. Voltam para o trapiche. A vela branca do saveiro se perde no mar. Há uma paz na noite. Paz que veio dos olhos de Dora (AMADO, 1997, p. 213).

Na dinâmica do discurso narrativo se enuncia na abertura do curto capítulo seguinte “Como uma estrela de loira cabeleira”, no Cais da Bahia se conta que muitos negros valentes depois de mortos viraram estrelas, mas nunca uma mulher, Dora será a primeira. Pedro Bala nada atrás do saveiro que leva o corpo da amada, “Vê Dora em sua frente, Dora, sua esposa, os braços estendidos para ele. Nada até já não ter mais forças. Bóia então, os olhos voltados para as estrelas e a grande lua amarela do céu. Que importa morrer quando se vai em busca da amada, quando o amor nos espera” (AMADO, 1997, p. 213-214). Por esse trecho tem-se a impressão de que Amado retomaria o estilo do Romantismo e Pedro Bala morreria de amor e por amor, mas não, fica para o leitor o jogo entre a lenda, a ciência e a poesia, capaz de encantar como somente as obras bem construídas o fazem,

Que importa tampouco que os astrônomos afirmem que foi um cometa que passou sobre a Bahia naquela noite? O que Pedro Bala viu foi Dora feita estrela, indo para o céu. Fora mais valente que todas as mulheres, mais valente que Rosa Palmeirão, que Maria Cabaçu. Tão valente que antes de morrer, mesmo sendo uma menina, se entrega ao seu amor. Por isso virou uma estrela no céu. Uma estrela de longa cabeleira loira, uma estrela como nunca tivera nenhuma na noite de paz da Bahia (AMADO, 1997, p. 214, grifos nossos).

E quando o narrador diz “Que importa” entendemos que faz parte da verossimilhança interna da obra, não é só para Pedro Bala que não importa, é para o leitor que imerso na escrita/criação tem os olhos fixos na narrativa, pois “[...] o objeto estético é propriamente o mundo, na medida em que é visado através dos imaginários [...]” (SARTRE, 2004, p. 48).

Quebrando a expectativa de que Amado mataria a personagem por amor, o leitor pode respirar aliviado, “A felicidade ilumina o rosto de Pedro Bala. Para ele veio também a paz da noite. Porque agora sabe que ela brilhará para ele entre mil estrelas no céu da cidade negra. O saveiro do Querido-de-Deus o recolhe” (AMADO, 1997, p. 214). Sobre a transformação de Pedro Bala que só entendia o amor como sexo, ao transar sem nenhum envolvimento emocional com as negrinhas no areal, agora entende o amor como algo sublime, elevado, o que traduz bem o movimento dialético da personagem,

A função de Dora no romance está ligada, portanto, ao amadurecimento do herói, ou seja, a menina colabora para que Pedro Bala possa descobrir o amor, não mais como uma violência, mas como entrega afetiva ao próximo. É a partir dessa descoberta, quando passa a ter a estrela-Dora como guia que ele começa a participar ativamente de movimentos grevistas [...] (GOMES, 1994, p. 34).

As torturas sofridas no reformatório, a morte de Dora resultante dos dias no orfanato, todas as injustiças sofridas fortalecem a personagem, dão-lhe mais resistência para se apegar à vida e lutar por dignidade, confirmando que “[...] o homem sábio, diz Spinoza, não pensa na morte, e sim na vida” (FROMM, 1972, p. 45). Ou seja, a própria vida e a dos semelhantes deve ser a causa primeira a constituir o homem, a sua existência. Essa é a ética que preside as obras de Amado, o homem “[...] arrisca sua vida por ideais religiosos, políticos ou humanistas, e são esses anelos que constituem e caracterizam a peculiaridade da vida humana. De fato, *nem só de pão vive o homem*” (FROMM, 1972, p. 48, grifos do autor), mas de ação e luta pelo pão e pela liberdade aos semelhantes.

Com Dora virando estrela encerra-se a segunda parte do livro, a terceira recebe o nome de “Canção da bahia, canção da liberdade” e o capítulo que abre essa parte intitula-se “Vocações”, têm início as separações entre os Capitães, começam a se definir os destinos, as vocações, de fato, para alguns; ou as circunstâncias que empurram outros para o que virão a ser na fase adulta. O primeiro a se despedir com a sua trouxa de livros é o Professor que também era pintor e já havia um contato que poderia ser a possibilidade de construir outra história, diferente da vida que levavam. Após a morte de Dora ele não vê mais sentido em continuar no trapiche, pois tudo evoca a imagem da menina, ora com alegria ora com enorme saudosismo e tristeza. Anuncia, então, a sua partida: “— Vou estudar com um pintor no Rio. Dr. Dantas, aquele da piteira, escreveu a ele, mandou uns desenhos meus. [...] Um dia vou mostrar como é a vida da gente... Faço o retrato de todo mundo... Tu falou uma vez, lembra? Pois faço...” (AMADO, 1997, p. 218).

Entre tristeza e desconfiança ouviam o Professor falar dos projetos, quando Pedro Bala quebra o clima triste que reinava na despedida e dá um sopro de ânimo, dizendo: “— Tu também vai ajudar a mudar a vida da gente...” Ao que João Grande, totalmente descrente questiona: “— Como? — Fez João Grande” (AMADO, 1997, p. 218). Nem o Professor entendeu, nem Pedro Bala tinha como explicar o que dissera, mas era a voz do coração falando, o narrador sabia o que cada um carregava na alma,

Tinha confiança no Professor, nos quadros que ele fazia, na marca do ódio que ele levava no coração, na marca de amor à justiça e à liberdade que ele levava dentro de si. Não se vive inutilmente uma infância entre os Capitães da Areia. Mesmo quando depois se vai ser um artista ou um ladrão, assassino ou malandro. Pedro Bala não sabia explicar tudo isso (AMADO, 1997, p.218).

Podemos entender o trecho destacado como movimento utópico, dialético, de que as “marcas de ódio, de amor à justiça e à liberdade” apontadas pelo narrador podem ser o motor da transformação, de impulsão à luta. Seja pela greve, seja pela arte ou pela adesão ao grupo dos cangaceiros de lampião, cada um dos Capitães usará as armas possíveis. Lemos, também, como defesa ao poder da arte engajada e até como metalinguagem, quando o narrador afirma a confiança que Pedro Bala tinha nos quadros que o Professor pintaria. A personagem não sabe explicar, mas o narrador fala por ele e dá o tom que deseja dar. Bala não sabe explicar, mas expressa a superioridade do Professor, o valor da leitura e do contador de histórias, “— A gente nunca te esquece, mano... Tu lia história pra gente, era o mais batuta da gente... O mais batuta...” (AMADO, 1997, p. 219). Ao grito de vivas em torno do Professor com a notícia de que ele seria pintor no Rio de Janeiro, ele que depois da morte de Dora passara a ver o trapiche como um quadro sem moldura, agora com o coração apertado,

Olhou para o trapiche. Não era como um quadro sem moldura. Era como a moldura de inúmeros quadros. Como quadros de uma fita de cinema. Vidas de luta e coragem. De miséria também. Uma vontade de ficar. Mas que adiantava ficar? Se fosse, poderia ser de melhor ajuda. Mostraria aquelas vidas... (AMADO, 1997, p. 219).

A cena da despedida no cais é descrita com ênfase de que “Nunca um passageiro de terceira teve tanta gente na despedida [...]” (AMADO, 1997, p. 219). Os Capitães, cada um a sua maneira, sofrem pela partida do Professor, e ao embarcar ele sente-se um estranho em meio aos desconhecidos,

[...] homens fardados, comerciantes e senhoritas [...], sente que toda sua coragem ficou com os Capitães da Areia. Mas dentro do seu peito vem uma marca de amor à liberdade. Marca que o fazia abandonar o velho pintor que lhe ensina *coisas acadêmicas* para ir pintar por sua conta quadros que, *antes de admirar, espantam todo o país* (AMADO, 1997, p. 219, grifos nossos).

Novamente, percebemos nas partes em que grifamos a expressão do engajamento, de que a opressão, a miséria, os excluídos devem ser ingredientes da arte. Que não importa o que a academia, a crítica, os teóricos defendam, a arte precisa mesmo chocar.

Avançamos um pouco para o capítulo “Como um trapezista de circo” em que o *Jornal da Tarde* noticia o sucesso da exposição de um jovem pintor baiano no Rio de Janeiro, sem saber de quem se tratava. A crítica traz informações sobre qualidades e defeitos técnicos de sua obra e o chama de “novo pintor social”, mas o mais importante é o que segue,

[...] um detalhe notaram todos que foram a esta estranha exposição de cenas e retratos de meninos pobres. É que todos os *sentimentos bons* estão sempre representados na figura de uma *menina magra de cabelos loiros e faces febris*. E que todos os *sentimentos maus* estão representados por *um homem de sobretudo negro* e um ar de viajante. Que representará para um psicanalista a repetição quase inconsciente destas figuras em todos os quadros? Sabe-se que o pintor João José tem uma história... (AMADO, 1997, p. 239, grifos nossos).

Pelo que temos analisado até essa altura da narrativa, dos sentimentos bons do Professor já o sabemos, Dora foi o seu grande amor, mesmo nunca tendo sido revelado aos Capitães, somente ao leitor. Para sabermos dos sentimentos ruins precisamos recuar na narrativa e buscar o episódio em que Professor ao achar engraçado um senhor com ar de estrangeiro que vestia um grosso sobretudo em pleno verão, começa a desenhá-lo, feliz da vida por pensar que poderia ganhar alguns trocados do “modelo” representado a giz. Mas o que era exercício de arte e diversão para a personagem, inesperadamente, transforma-se em dor,

O homem não gostou da coisa, se deixou possuir por uma grande raiva, levantou-se da cadeira e deu dois pontapés no Professor. Um atingiu o menino nos rins e ele rolou pela calçada gemendo. O homem ainda meteu o pé no seu rosto. Dizendo congestionado ao se afastar: — Toma, corneta, para aprender a não fazer burla de um homem (AMADO, 1997, p. 89).

A humilhação e a violência sofridas no primeiro momento o deixam sem ação como em qualquer ser oprimido, sentindo no físico e na alma a cruel capacidade humana de rebaixar outro ser humano, mas depois gerariam uma reação. Ajudado a se levantar por uma garçonete que se compadece dele, apenas,

Olhou o desenho semi-apagado, seguiu seu caminho com as mão nos rins. Ia quase sem pensar, com um nó na garganta. Ele quisera agradar o homem, merecer uma prata dele. Tivera dois pontapés e palavras brutais. Não compreendia. Por que eram odiados assim na cidade? Eram pobres crianças sem pai, sem mãe. Por que aqueles homens bem vestidos tanto os odiavam? (AMADO, 1997, p. 89-90).

Mas, quis a sorte que o Professor andando desnortado no calor do areal, de volta ao

trapiche, se deparasse novamente com o seu agressor. Agora vê a oportunidade de se vingar como entende que o homem de sobretudo merece, afinal, foi atingido moral e fisicamente no exercício de sua arte. Rever o agressor faz com que toda a sua confusão converta-se unicamente em sentimento de vingança,

O homem o olhou aterrorizado. O Professor crescia em sua frente com a navalha aberta. Murmurou entre dentes: — Sai moleque. O Professor avançou com a navalha, o homem ficou branco. [...] Professor saltou em cima dele e lhe cortou a mão com a navalha. O sobretudo ficou abandonado no chão e o sangue caía da mão do homem na areia (AMADO, 1997, p. 90).

Assim, por antecipação, o narrador informa ao leitor o que aconteceria futuramente com o Professor. Leva o sobretudo para o trapiche, nunca o vende e transforma aquele episódio em evento que marcaria para sempre a sua criação, nos leva a pensar em arte e representação, evidenciando o processo criativo do artista,

Adquirira um sobretudo e muito ódio. E tempos depois, quando as suas pinturas murais admiraram todo o país (eram motivos de vidas de crianças abandonadas, de velhos mendigos, de operários e doqueiros que rebentavam cadeias), notaram que nelas os gordos burgueses apareciam sempre vestidos com enormes sobretudos que tinham mais personalidades que eles próprios (AMADO, 1997, p. 92).

Dados os devidos esclarecimentos do porquê da aparição do “sobretudo” que tanto incomodava aos críticos da arte do Professor, voltamos ao capítulo “Como um trapezista de circo” para descobrir os rumos das vidas dos demais Capitães. O título do capítulo se justifica pela ação de Sem-Pernas. Ele que “Nunca tivera uma alegria de criança. Se fizera homem antes dos dez anos para lutar pela mais miserável das vidas: a vida de criança abandonada” (AMADO, 1997, p. 238). Sem pernas até tentou se entregar ao amor, mas em todas as vezes sentiu-se usado, o amor que pensou receber e ousou retribuir acabou aumentando mais o ódio que a sua condição fortalecia. O narrador não fala em morte, mas narra a fuga da polícia em que Sem-Pernas ao se recordar do que já sofrera da vez em que foi pego, em desespero toma uma decisão que ao mesmo tempo nos faz pensar se não teria sido uma escolha racional de quem já não alimenta ilusões de superação, que foi impulsionado a tal ato,

Não o levarão. Vêm em seus calcanhares, mas não o levarão [...]. Sobee para o pequeno muro, volve o rosto para os guardas que ainda correm, ri com toda a força do seu ódio, cospe na cara de um que se aproxima estendendo os braços, se atira no espaço como se fosse um trapezista de circo. A praça toda fica em suspenso por um momento. *Se jogou*, diz uma mulher e desmaia.

Sem-Pernas se rebenta na montanha como um trapezista de circo que não tivesse alcançado o outro trapézio. O cachorro late entre as grades do muro (AMADO, 1997, p. 238, grifos do autor).

Esse é o fim de Sem-Pernas, conforme os grifos da enunciação da voz de uma desconhecida que presencia a cena, “*Se jogou*”. A expressão pode ser lida como forma de constatar o suicídio do qual já havia sido dado indício anteriormente, pelo narrador, que diz ser uma forma de vingança da personagem, já que pegar um dos Capitães seria uma vitória para os guardas, a quem ele não pretendia dar esse prazer. Prefere se retirar da vida que deixar a polícia tocá-lo e assim o faz. É como se o narrador não conseguisse elaborar uma transição para a personagem que já carregava, desde sempre, a marca da deficiência física como metáfora da incapacidade de fazer a travessia e alcançar outro patamar. Da casa do padrinho que o surrava “Fugiu logo que pôde compreender que a fuga o libertaria (AMADO, 1997, p. 31). Junto aos Capitães, sempre que empreendiam uma fuga “A perna coxa se recusava a ajudá-lo” (IDEM). Agora fugiu da vida e libertou-se para sempre, voou como um trapezista em imagem metafórica como a emblemática personagem da canção/poema “Construção”, de Chico Buarque “[...] flutuou no ar como se fosse um pássaro [...]” (1971), deixando para trás uma rotina de exploração que o sufocava e que não conseguiu superar.

Seguindo a proposta de narrar o destino de cada um dos Capitães, passamos a acompanhar o desfecho traçado à personagem Gato, lembremos que desde o início, ainda quase criança ele já era amante de Dalva, a prostituta que fazia a vida em seu humilde quarto. Porém, com a alta do cacau em Ilhéus, chega em Salvador a notícia de que na pequena cidade passa a ter vários bordéis onde os coronéis buscavam sexo e deixavam muito dinheiro, o que fez com que Dalva tomasse a decisão de ir em busca de riquezas levando Gato consigo, “Enfardou Gato com uma elegantíssima roupa de casimira feita sob medida, de repente Gato não era mais um menino, era o mais jovem vigarista da Bahia” (AMADO, 1997, p. 230).

Entrelaçam-se assim, dados econômicos extraídos da realidade às decisões de seres fictícios em resistência à vida que levavam, resultando na coerência da obra. Gato dá a notícia aos que ainda restavam no trapiche, “— Mano, vou para Ilhéus. A patroa vai cavar a vida. Eu vou com ela. Sou capaz de enricar. Quando tiver fazendeiro a gente vai fazer uma farra daquelas” (AMADO, 1997, p. 230), o que deixa Pedro Bala pensativo ao vê-los indo, um por um, começa a sentir a solidão e pensar consigo mesmo, “[...] a vida na rua, no abandono, fez de gato um jogador desonesto, um vigarista, um gigolô de mulheres” (IDEM). Assim como na vida, a diversidade e as adversidades vão compondo a história de cada um ao caminharem

para a vida adulta. Completa-se o ciclo das personagens Dalva e Gato na obra, não sem antes o narrador enunciar em tom de uma boa história “Tudo isso foi naquela alta do cacau de há muitos anos” (IDEM).

Em continuidade da transição dos capitães para outros espaços, conforme avançavam em idade, acompanhamos Volta Seca no capítulo “Na rabada de um trem”, após ter sido preso e espancado pela polícia por um furto, resiste bravamente como sertanejo que era. Ao sair decide voltar para o sertão e procurar o bando de Lampião, pois o desejo que alimentava era matar os soldados que encontrasse pela frente. Nesse intento, “Passou uns dias no trapiche, o rosto sombrio, afogado em pensamentos. O sertão o chamava, a luta do cangaço o chamava. Um dia dia disse a Pedro Bala: — Vou passar uns tempos com os maloqueiros em Aracaju” (AMADO, 1997, p. 232). Segue-se à fala de Volta Seca a explicação do narrador de que,

Os Índios Maloqueiros eram os Capitães da Areia em Aracaju. Viviam sob as pontes, roubavam e brigavam nas ruas. [...] Quando entre os Índios Maloqueiros aparecia algum novo, já sabia que era um baiano que tinha chegado na rabada de um trem. E quando um sumia, sabia que tinha ido para entre os Capitães da Areia na Bahia (AMADO, 1997, p.232).

O excerto, acima, nos leva a um breve parêntese sobre a condição dos povos indígenas, a pensar que não é de hoje que muitos vem perdendo seu espaço natural e procurando meios de sobrevivência nas cidades, o que se agravou com o passar do tempo, vindo a diminuir a cada dia essa população, tanto por mortes de doenças adquiridas entre os brancos, quanto pela violência sofrida de inúmeras formas. Basta recordamo-nos, a título de ilustração, do caso em que adolescentes de classe média alta, em Brasília, há alguns anos, atearam fogo ao corpo de um Índio levando-o a óbito brutal, o que causou comoção em todo o país, mas não impediu que outros casos semelhantes acontecessem, após esse. Do contexto da obra em estudo, portanto, apreendemos a atualidade que a torna atemporal, mesmo [...] impregnada de marcas sociais e históricas” (ABDALA JUNIOR, 1989, p.33), as mesmas marcas podem dialogar com o presente do século XXI.

Na evolução da narrativa sobre o retorno de Volta Seca ao sertão nordestino, o narrador dedica-se a descrever o espaço de miséria sem deixar de introduzir elementos poéticos à dureza das personagens que compõem esse espaço, ressaltando que o menino nunca havia se ambientado bem nas areias de Salvador. À medida que avança a viagem, “O sertão vai entrando pelo nariz e pelos olhos de Volta Seca. [...] Estes muitos anos na cidade não tinham arrancado seu amor ao sertão miserável e belo.[...] fora sempre um deslocado [...]”

(AMADO,1997, p. 233). Assim vão sendo descritos aspectos da flora, da fauna, da culinária sertaneja, entre elogios a Lampião, via pensamento da personagem, “[...] para Volta Seca, os homens, as mulheres e as crianças do sertão, Lampião é um novo Zumbi dos Palmares, ele é um libertador, um capitão do novo exército” (AMADO, 1997, p. 234). Lampião era amado pelo povo expoliado que contribuiu com o enriquecimento dos coronéis e viam-se vingados por seu herói, pelo “[...] banditismo que desafia simultaneamente a ordem econômica, a social e a política, ao desafiar os que têm ou aspiram ter o poder, a lei e o controle dos recursos” (HOBSBAWM, 2010, p. 21).

As características das ações do banditismo elencadas na citação é o que os sertanejos veem em Lampião, a possibilidade de libertarem-se das amarras da exploração, do esquecimento do Estado, “Porque a liberdade é como o sol, o bem maior do mundo. E Lampião mata, deflora e furta pela liberdade e pela justiça para os homens explorados do sertão imenso de cinco estados: Pernambuco, Paraíba, Alagoas, Sergipe e Bahia” (AMADO, 1997, p. 234). Assim, Lampião pode ser conceituado como bandido social, pois o “mal” que faz justifica-se e encontra respaldo entre os sertanejos que anseiam por algo maior que a vida que levam.

É desse meio que saiu Volta Seca e agora retorna, se o narrador ainda não havia conquistado a adesão do leitor à história da personagem, agora o faz ao contar sobre como a sua mãe perdeu para os coronéis a pequena porção de terra em que viviam, quando “Ela desceu para a cidade para pedir justiça. Morreu no caminho” (AMADO, 1997, p.233). Nesta saga Volta Seca pensa sobre o que aprendeu na cidade e o principal é “[...] que não era só no sertão que os homens ricos eram ruins para com os pobres [...], que as crianças pobres são desgraçadas em toda parte, que os ricos perseguem e mandam em toda parte, sorriu por vezes, mas nunca deixou de odiar” (AMADO, 1997, p.233).

Os trechos citados apenas exemplificam o que se quer ampliar, confirmando que “[...] a obra de Amado, ainda que concentre a ação nas crianças pobres abandonadas, tem o fito maior de criticar a sociedade como um todo, daí seu caráter macroscópico, ou seja, visa a abarcar o que é grande. As aventuras individuais das personagens só interessam enquanto amostras do social” (GOMES, 1994, p. 39). Desse modo, eleva-se ao estatuto de escritor universal, pela problematização do que atinge as classes desfavorecidas em qualquer parte e em todo tempo, com personagens que causam conflitos à ordem estabelecida por rejeitarem a submissão a essa ordem. No entanto, o arranjo estético que mostra essa insubmissão também

acena com a utopia das personagens para um devir, mesmo que em pequenos sopros de ar que arejam e aquietam por uma pequena centelha de tempo o coração dos marginalizados,

O sertão comove os olhos de Volta Seca. O trem não corre, este vai devagar, cortando as terras so sertão. Aqui tudo é lírico, pobre e belo. Só as misérias dos homens é terrível. Mas estes homens são tão fortes que conseguem criar beleza dentro desta miséria. Que não farão quando Lampião libertar toda a caatinga, implantar a justiça e a liberdade? (AMADO, 1997, p. 234).

Volta Seca realiza o sonho de se juntar ao bando de Lampião e tornar-se um deles, acredita que somente dessa forma poderá se fazer justiça ao povo sertanejo, inicia-se o desfecho do destino da personagem quando seu padim Virgulino Ferreira Lampião oportuniza que ele use um fuzil pela primeira vez, eliminando dois policiais pegos pelo bando. Após o feito, “O grupo de cangaceiros se perde na caatinga. O ar do sertão enche o peito de Volta Seca, que para e com o punhal faz dois traços na madeira do fuzil. Os dois primeiros.... Ao longe o trem apita angustiosamente” (AMADO, 1997, p.236), em construção metonímica, como se expressasse toda a angústia dos sertanejos. Cumpre-se a sina da personagem, vingar-se de uma parte dos que representam o Estado e o poder, “[...] o combatente que encarna uma forma primitiva de resistência [...], o vingador que semeia o terror” (HOBSBAWM, 2010, p.39).

Mediante os feitos de Volta Seca , depois de iniciado no grupo matando dois policiais, Salvador ainda vai ler no Jornal da Tarde sobre ele notícias que causariam tanta sensação nos leitores quanto a que deram anteriormente, de que uma mulher fazia parte do bando. O Jornal traria em caixa alta “UMA CRIANÇA DE 16 ANOS NO GRUPO DE LAMPIÃO: É Um Dos Mais Terríveis Cangaceiros — Trinta e Cinco Traços No Seu Fuzil. — Pertenceu Aos ‘Capitães Da Areia’ — A Morte De Machado Devida A Volta Seca” (AMADO, 1997, p. 241). Machado era um dos membros mais antigos do bando que se condeou pelo tamanho da crueldade com que Volta Seca executou uma das vítimas e ao discordar foi executado pelo próprio Lampião. Ao que o narrador diz que o Jornal tece inúmeros julgamentos de ordem moral.

Mas não se encerra aí a aparição de Volta Seca no Jornal da Tarde, fazendo com que vendessem até se esgotar as edições, outra característica das mídias que continua atual e cada vez mais voraz, o sensacionalismo que explora a miséria e dela sobrevive. A personagem é capturada e levada a julgamento na Bahia e o Jornal diz mediante a estampa de sua foto, “era um rosto de criminoso nato”, ao que o narrador faz questão de refletir trazendo o discurso de

autoridade de um reconhecido médico que estudava a sociologia e a etnografia do país, que posicionava-se defendendo a teoria Determinista, “Volta Seca era um tipo absolutamente normal e que se virara cangaceiro e matara tantos homens e com tamanha crueldade não fora por vocação de nascença. Fora o ambiente... e vinham as devidas considerações científicas”. Faz-se o júri e Volta Seca recebe a condenação de 30 anos pela comprovação de 15 mortes, ao que o mesmo Jornal contesta dizendo, “[...] seu fuzil tinha 60 marcas e cada marca era um homem morto” (IDEM). Sobre as cenas do júri o narrador enfatiza a indignação que causou ao público que, diante de um discurso “apaixonado” do promotor sobre as mortes e o sofrimento causado pelo acusado, “Volta Seca não chorou, seu rosto manteve-se sombrio estava cheio de estranha calma” (AMADO, 1997, p. 242). Afinal, acreditava como o poeta Zabelê, que “Por onde Lampião anda/Minhoca fica valente,/Macaco briga com onça/E o carneiro não amansa” (HOBSBAWM, 2010, p. 87).

Consideramos necessário justificar o espaço dado em nossa análise à personagem Volta Seca, se deve à importância dada também pelo narrador na trajetória de ida e volta do sertão, nas ações que pratica alimentadas por ideais de justiça e liberdade junto a Virgulino Lampião, personagem histórica que deixou a sua marca e tem rendido estudos e releituras até os dias atuais.

A partir do desfecho em torno de Volta Seca condenado à prisão, tomamos o capítulo intitulado “Companheiros”, ilustrativo do que trata, a greve dos estivadores organizada por João de Adão, o doqueiro com quem Pedro Bala faz escola já há tempo. Há uma movimentação quase pictórica sobre a atuação dos grevistas, para muitos deles é motivo de festa pela construção da tomada de consciência, pelo aprendizado dos direitos ao ouvirem “[...] a leitura do manifesto dos estivadores, que João de Adão conduz nas suas mãos grandes” (AMADO, 1997, p. 243). Assim, o narrador coerentemente conduz a narrativa que prepara o herói Pedro Bala para a luta ou “anti-herói” ou “herói problemático” no dizer de Gomes (1994) citando LuKács (s/d). Fato é que esses heróis “[...] estão em plena busca de algo que procure transcender a condição miserável em que vivem” (GOMES, 1994, p. 39), não aceitam o que vivem como se fosse natural ser daquela forma, isso é o que faz com que sejam heróis, “— Tá bonito... — repete Pedro Bala. Tem vontade de entrar, de se misturar com os grevistas, de gritar e lutar ao lado deles” (AMADO, 1997, p. 244).

Segue-se a luta, a noite cai e Pedro Bala não dorme junto aos demais no trapiche, deita na areia e põe-se a sonhar acordado, fantasiando como seria se Dora estivesse viva, também

devaneia com ela em forma de estrela, ela que “Tivera coragem para morrer, consolando seus filhos, noivos e esposo que eram os Capitães da Areia. [...] talvez ande agora correndo sobre as ruas, becos e ladeiras da cidade a procurá-lo. Talvez o pense numa aventura nas ladeiras”. Mas Pedro Bala pensa a hora e a vez não é dos Capitães, mas sim “dos condutores de bonde, negros fortes, mulatos risonhos, espanhóis e portugueses que vieram de terras distantes” (AMADO, 1997, p. 245). Bala entusiasma-se e relembra a atuação de seu pai que perdeu a vida em uma greve, o que não faz com que a personagem se intimide, ao contrário, reforça o desejo pela luta, “Ele tem sangue de grevista. Demais a vida da rua o ensinou a amar a liberdade. [...] Sabe que os grevistas lutam pela liberdade, por um pouco mais de pão [...]. É como uma festa aquela greve” (AMADO, 1997, p. 246).

Em meio ao movimento Bala cruza com um universitário favorável à greve, de início fica receoso, mas rapidamente entende que Alberto era alguém em quem podia confiar, ao ouvir do mesmo: “— Já ouvi falar muito em você e em seu grupo. Você é um batuta... — A gente é macho, sim — responde Pedro Bala” (AMADO, 1997, p. 246). Nesse momento, João de Adão se aproxima e trata Bala como Capitão, chamando-o para uma conversa séria que seria a inclusão dele e dos demais Capitães nas estratégias grevistas. Vão, então, ao trapiche, onde o estudante se entenece e demonstra sensibilidade às condições em que os meninos vivem, “[...] olha o trapiche, as crianças que dormem. Treme como se um vento frio tivesse passado pelo seu corpo: — Que horror!” (AMADO, 1997, p. 247). Entendemos a adição do estudante à narrativa como ilustrativa de estratégia de chamamento à adesão dos intelectuais à luta dos trabalhadores braçais, em acordo de que “O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação. [...] a sua condição não é apenas a de um homem em geral, mas também, precisamente, a de um escritor” (SARTRE, 2004, p. 62).

Nos diálogos que se seguem entre João de Adão, Alberto, o estudante, Pedro Bala e o negro João Grande, Bala faz questão de enaltecer a imagem do pai que teve a vida perdida em uma greve. Para seu espanto o estudante sabia, inclusive, o apelido do pai de Bala. Ao dizer ao estudante, “— Meu pai morreu numa greve tu sabe? Pergunte a João de Adão, se está duvidando... — Foi uma morte bonita — fala o estudante. — Ele foi um campeão de sua classe. Não foi o Loiro?” (AMADO, 1997, p. 247). Isso enche Bala de orgulho e o entusiasmo cada vez mais a seguir os passos do pai e agir ao lado dos grevistas, em processo de amadurecimento do que viria a ser em breve, carrega Bala no nome justamente pela forma que o pai morreu, a tiros, é o que “[...] estabelecerá a ligação entre suas ações e as do pai e

que fará com que ele descubra no final do romance, o seu destino como autêntico líder” (GOMES, 1994, p. 44).

Ao ouvir João de Adão chamá-lo de Companheiro e o estudante repetir, o narrador revela o sentimento de Bala, “Companheiro... Pedro Bala acha a palavra mais bonita do mundo. O estudante diz como Dora dizia a palavra irmão” (AMADO, 1997, p. 247). A expressão “Companheiro” cunhada à época em que os regimes socialistas e comunistas buscavam estabelecer-se em várias partes do mundo, até os dias atuais traz toda uma carga ideológica reveladora dos que posicionam-se contrários à ordem estabelecida em desfavor da maioria que vende a mão de obra para sobreviverem e enriquecerem uma minoria. Isto posto, confirma-se que,

Sem se enclausurar numa especificidade reducionista, o escritor engajado de língua portuguesa estabelece uma relação dialética entre o particular (região e cultura local) e o universal (defesa de valores abrangentes, encontrando nessa conjugação os limites e os desafios de uma arte politicamente comprometida com a transformação da sociedade [...]) (BERGAMO, 2008, p. 55).

Em virtude desse posicionamento social é que a narrativa evolui para o defecho com a organização dos trabalhadores em que os Capitães farão parte do plano traçado por João de Adão e o estudante, com a função de impedir que a greve fosse furada pelos trabalhadores que ainda não haviam atingido o nível de consciência necessário para lutar contra as injustiças, “Vão como se fossem para uma festa. Armados com as mais diversas armas: navalhas, punhais, pedaços de pau. [...] a greve é a festa dos pobres, repete Pedro Bala para si mesmo” (AMADO, 1997, p. 50). Eles sentem-se úteis e importantes pela primeira vez, estão a serviço de uma coletividade, não são meros ladrõezinhos batedores de carteira, cumprem com louvor a missão que lhes foi dada,

Os fura-greves vêm num grupo cerrado. [...] Se dirigem todos para a entrada. Da sombra, dos becos, ninguém sabe de onde, como demônios fugidos do inferno, surgem meninos esfarrapados e de armas na mão. Punhais, navalhas, paus. Tomam a porta, o grupo dos fura-greves para. Logo os demônios se atiram, é um bolo só. São em número maior que o grupo de fura-greves. Estes rolam com os golpes de capoeira, recebem paulada, alguns já fogem. [...] Os fura-greves pensam que são demônios fugidos do inferno (AMADO, 1997, p. 251).

Depois disso é só comemorar com enormes gargalhadas a primeira vez que tiveram importância de homens na narrativa, não deixaram que a greve fosse furada, contribuíram

com a causa dos trabalhadores, sentem-se Companheiros irmanados na luta. Os laços entre ele e o estudante estreitam-se e continua o aprendizado de Bala nessa relação, mesmo após o final da greve. Dessa observação do narrador se reafirma a importância do papel do intelectual como o que detem o saber acadêmico sobre o funcionamento da sociedade, junto aos que possuem a força nascida da expropriação. Assim,

O amadurecimento da consciência política dos intelectuais e escritores brasileiros é um fenômeno típico dos anos 30 do século XX, em uma conjuntura histórica em que se destacam a crise do capitalismo, a fundação dos partidos de orientação esquerdista, a difusão do marxismo, a decadência das oligarquias e o advento das massas populares (BERGAMO, 2008, p. 59-60).

Por esse empenho ideológico, o narrador relembra todos os excluídos em forma de vozes que estariam chamando Pedro Bala à organização, elenca uma a uma essas vozes, pelos nomes de cada personagem, ao mesmo tempo como estratégia narrativa comprometida em irmanar essas vozes em um mesmo grito, resume “Voz que vem de todos os peitos esfomeados da cidade, de todos os peitos explorados da cidade. Voz que traz o bem maior do mundo, bem que é igual ao sol, mesmo maior que o sol: a liberdade” (AMADO, 1997, p. 253). Essa articulação de vozes nos faz evocar João Cabral de Melo Neto com a metáfora da coletividade em *Tecendo a Manhã* pelos gritos dos galos que um a um vão se juntando todos,

Um galo sozinho não tece uma manhã
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.
[...] (MELO NETO, 1996, p.19-20)

Junto à emancipação política de Bala, João grande parte em um cargueiro de navio, Bala observa a sua partida e para confirmar a nova condição de Bala o narrador enuncia: “Não é um adeus como aqueles que dera aos outros que partiram antes. Não é mais um gesto de despedida. É um gesto de saudação ao companheiro que parte : — Adeus, companheiro” (AMADO, 1997, p. 254). Em virtude da nova posição de militante, anuncia no trapiche que vai deixar o lugar e nomeia o seu substituto,

— Gentes, agora eu vou embora, vou deixar vocês. Vou embora, Barandão agora fica o chefe. Alberto vem sempre ver vocês, devem fazer o que ele diz. E todo mundo ouça: Barandão agora é o chefe. [...] De punhos levantados, as crianças saúdam Pedro Bala, que parte para mudar o destino de outras crianças [...]. De longe, Pedro Bala ainda vê os Capitães da Areia, *Sob a lua, num velho trapiche abandonado*, eles levantam os braços. *Estão em pé, o destino mudou*. Na noite misteriosa das macumbas os atabaques ressoam como clarins de guerra (AMADO, 1997, p. 255, grifos nossos).

Conforme os grifos, percebemos que “Sob a lua, num velho trapiche abandonado” inicia-se em maiúsculo remetendo-se à primeira parte da obra, a condição inicial em contraponto a “Estão em pé, o destino mudou”, *em pé* simboliza em posição de luta, reflete a utopia pela linguagem do narrador que acredita na mudança, utopia pela movimentação dos seres que retomaremos no último capítulo desse estudo, mesmo em meio a críticas de que,

A trajetória militante do protagonista, depois de adulto, é oferecida ao leitor de forma superficial,, em rápidas pinceladas [...]. Capitães da Areia concentra a força dos seus méritos mais na denúncia candente da condição dos meninos de rua, única em toda a literatura dos anos 30, do que na construção cuidadosa das etapas ascensionais do Bildungsroman¹⁴ (DUARTE, 1996, p. 119).

Crítica da qual discordamos por termos conseguido acompanhar o desenvolvimento de Pedro Bala como projeto, mesmo, da personagem que foi sendo preparada para a militância no decorrer de toda a obra. Duarte tece a crítica em comparação com outros romances de Amado, *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá*, em que personagens “Jovens aderem à revolução em sua etapa brasileira e refletem, na redundância de seu gesto, o otimismo militante do autor e da literatura partidária” (DUARTE, 1996, p.119), o que não compreendemos como “problema” no que refere-se à qualidade dessas obras, já que esse é o projeto estético do autor que quer, de fato, enaltecer a adesão à causa pela literatura. Da fala de Duarte podemos perceber certa contradição, pois anteriormente, ao analisar a parte da obra que narra a prisão de Pedro Bala, diz “Ao final dá-se a redenção pela tomada de consciência, mas não sem antes passar o herói pelo sacrifício da prisão e da tortura. O vão da escada do reformatório simboliza a descida aos infernos da história romanesca [...]” (DUARTE, 1996, p. 116), o que configura-se no forjar da militância e da autonomia dada à personagem ao final do romance.

¹⁴ Os críticos alemães Jürgen Jacobs e Markus Krause procuram sintetizar as características fundamentais que tornam um romance um típico Bildungsroman: O protagonista deve ter uma consciência de certa forma explícita de que ele próprio não percorre uma sequência de aventuras mais ou menos aleatórias, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo.

Assim caminha a narrativa para o final “Uma pátria e uma família”, capítulo de apenas uma página em que se evidencia o endurecimento da censura e que dá um salto para “Anos Depois Os Jornais de Classe, Pequenos Jornais, Dos Quais vários não tinham existência legal [...]” (AMADO, 1997, p. 256). São esses jornais clandestinos que informam a perseguição ao “camarada” Pedro Bala, “[...] estava perseguido pela polícia de cinco estados como organizador de greves, como dirigente de partidos ilegais, como perigoso inimigo da ordem estabelecida” (IDEM). Não é narrada a prisão de Bala, mas diz do lugar que era uma “colônia” da qual ele fugiu,

E, no dia em que ele fugiu, em inúmeros lares, na hora pobre do jantar, rostos se iluminaram ao saber da notícia. E, apesar de que fora era o terror, qualquer daqueles lares era um lar que se abria para Pedro Bala, fugitivo da polícia. Porque a revolução é uma pátria e uma família (AMADO, 1997, p.256).

Este é o último parágrafo do romance que deposita toda a confiança na força do povo de quem recolheu a sua matéria, que nas últimas linhas revela uma utopia que pode ser considerada até romântica por defender uma coletividade em que toda a pátria se uniria como família pelos mesmos ideais, o que é compreensível pelo momento histórico em que se vivia, mais que uma crença, é a fidelidade do sonho e do compromisso ao chamamento de quem deseja que esse sonho torne-se em realidade. O término do romance é marcado pelo tom da oralidade com a palavra “FIM”, assim como iniciou-se com “Antigamente”, revelador de uma escrita que ao mesmo tempo que traz denúncias, elabora estratégias que fogem da forma panfletária, se quer indisplícite, passando-se por uma simples história, o que ao nosso ver traduz-se em verossimilhança e reafirma a escrita propriamente engajada, a concepção e a intencionalidade que presidem o romance.

3. IDEALIZAÇÃO E UTOPIA COMPONDO O “PRINCÍPIO ESPERANÇA” E O ENGAJAMENTO

Aqueles cuja esperança é fraca decidem pelo conforto ou pela violência; aqueles cuja esperança é forte vêem e apreciam todos os sinais da nova vida e estão prontos a todo instante para ajudar no nascimento daquilo que está pronto para nascer (ERICH FROMM).

3.1 A Releitura da História pela Via da Ironia e da Paródia

Em *Cinco Balas Contra a América* o leitor é motivado a conhecer o tempo histórico de 1974, em que o cenário do romance é Cabo Verde, país localizado na costa ocidental da África e independente de Portugal em 05 de julho de 1975. A trama se passa na cidade de Mindelo, mais especificamente na ilha de São Vicente, onde Jorge Araújo nasceu e foi criado. O autor constrói a ficção a partir dos ecos da Revolução dos Cravos, que, levada a cabo em Portugal, derruba a ditadura salazarista e fortalece o desejo dos cabo-verdianos de se libertarem dos colonizadores portugueses. Mesmo vivendo há vários anos em Portugal, Araújo continua comprometido e voltado aos problemas do seu país. Assim,

Da diáspora em Lisboa, [...] produz uma escrita totalmente inserida no contexto cabo-verdiano, trazendo personagens, nomes, espaços, tempo, cultura e história de seu país. Dessa forma, obra e autor pertencem ao conjunto da literatura cabo-verdiana, mesmo que os possíveis leitores não sejam, em sua maioria, cabo-verdianos, no país ou na diáspora. Pelo fato de Jorge Araújo produzir uma literatura totalmente inserida no contexto de Cabo Verde, consideramos que ele faz parte do sistema literário do seu país (SILVA, 2015, p.18).

Daremos especial atenção ao olhar que Araújo lança aos fatos históricos, deles se nutre e os recria, pensando, sempre, o que é um evento sem um olhar e que é um olhar que não encontra o que ver? No entanto, é sempre bom termos em mente que mesmo, às vezes, sendo sutil a linha que delimita o real e o imaginário, “[...] no romance o sentimento da realidade é devido a fatores diferentes da mera adesão ao real, embora esse possa ser, e efetivamente é, um dos seus elementos” (CANDIDO, 2005, p. 66), o que faz com que a literatura nos encante, justifique a sua criação e deixe de ser panfletária para alçar voos ao universo do engajamento.

Dito isto, é válido lembrarmos a importância de obras que releem a história, recriando e jogando com os sentidos, sendo ao mesmo tempo, escritura e reescritura, acompanhando a dialética do externo e interno proposta por Candido (2006), que temos como fundamentação cara aos estudos sobre “Literatura e Vida Social” a que nos filiamos,

Incidindo sobre uma reflexão que não pode dispensar as lembranças instaladas no campo da memória em relação à ditadura, ao continente africano e à guerra colonial, um pacto selado com um passado que se pretende adormecido, a literatura pós-25 de Abril começa a se ocupar cada vez mais de seus compromissos com a construção contemporânea da democracia e, para tanto, um significativo elenco de escritores entre as “memórias douradas” e as “memórias cinzentas vêm problematizando no âmbito da ficção aquelas lembranças [...] (ABDALA JUNIOR, 2015, p. 13).

De início, consideremos o caráter híbrido desse romance que se constrói com notas explicativas em rodapés sobre lugares, revoluções e personalidades de diversas áreas do conhecimento, atentando sempre à questão de que “Um romance é baseado em provas, mais ou menos X; a quantidade desconhecida é o temperamento do romancista, e ela modifica o efeito das provas, transformando-o, por vezes, inteiramente” (CANDIDO, 2005, p. 65). Nessa transformação reside a inventividade, o convite a estender o olhar, a não esquecer o espaço “fora da frase” (BHABHA, 1992 APUD MENEZES DE SOUZA, 2004, p.131), conforme a explicação que se segue sobre o hibridismo defendido por Bhabha,

Lembrar o espaço “fora da frase” é recusar a ditadura do enunciado normatizado, pronto e fechado; é lembrar do contexto, da história, da ideologia e das demais condições de produção da significação que constituem o momento da enunciação e, portanto, que contribuem para a constituição do sentido do enunciado. É nesse espaço intersticial e particularizante que se desfazem os desejos substantivos pela universalização, pela homogeneidade e pela estabilidade; portanto é nesse mesmo espaço que a diferença e a alteridade do hibridismo se fazem visíveis e audíveis (MENEZES DE SOUZA, 2004, p. 131).

Assim é que entendemos o caráter híbrido do romance de Araújo, que como as demais obras do autor, essa contém ilustrações de autoria do angolano Pedro Sousa Bandeira, com desenhos a lápis, crayon, pintura em aquarela e rolo de tinta fora da tela, em manchas gráficas. A ilustração da capa nos lembra “soldadinhos de chumbo”, militares em miniatura empunhando bandeiras vermelhas, a cor do Partido Comunista que apoiava o movimento do PAIGC. É classificado e/ou identificado como obra infanto-juvenil, apesar da complexidade da trama. Que não se entenda a nossa fala como defesa da simplificação do livro infanto-

juvenil, mas como discordância de que se restrinjam as referidas obras a esse público. Não pretendemos nos estender sobre isso, pois acreditamos não ter relevância para o estudo a que nos propomos, preferimos resumir com a voz de autoridade no assunto, “[...] a literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e real, os ideais, e sua possível/impossível realização” (COELHO, 2000, p. 27). E completamos com o que o próprio Araújo nos diz em entrevista já citada anteriormente, “Acredito que essas compartimentações fazem pouco sentido. Escrevo histórias que devem ser lidas por adultos, mas que podem ser lidas por crianças. As histórias devem ter diferentes camadas de leitura. As histórias não devem ter bilhete de identidade” (ARAÚJO, APÊNDICE).

O diálogo com a história oficial de Cabo Verde e com protagonistas de revoluções de outros países, as referências em rodapé e as abordagens da teoria marxista eivadas de ironia são elementos que nos levam a ler a obra como reconstituição parodística. Sobre considerarmos a obra como reconstituição parodística, conforme ousaremos mostrar, achamos pertinente a observação de Hutcheon (1985) sobre a raiz etimológica da paródia que, remontando ao grego quer dizer “contra-canto”, mas também pode significar “ao longo de”, daí poder-se sugerir acordo, identidade em lugar de contraste.

Parafraseando Hutcheon (1985) visto ser a teoria que melhor oferece subsídios à análise de *Cinco Balas Contra a América*, podemos dizer que a paródia na atualidade, muito mais que ridicularizar, tem o papel de recodificar ironicamente através da *transcontextualização* que “assinala a intersecção da criação e da recriação, da invenção e da crítica” (p.128). Assim, a arte literária desafia as normas convencionais de modo a renovar ou reformar concepções estanques da realidade, mesmo quando se identifica com o outro, confirmando que a “ambivalência, estabelecida entre repetição conservadora e diferença revolucionária, faz parte da própria essência paradoxal da paródia [...]” (p.99).

Ao buscarmos entender como se processam os interdiscursos no âmago da obra literária, exercitamos a leitura de como Araújo compõe a narrativa numa perspectiva intertextual, já que o conceito de intertextualidade construído por Kristeva (1974) – fundamentado em Bakhtin – é de que a intertextualidade designa o processo de produtividade do texto literário que se constrói como absorção e transformação de outros textos. Citando novamente a entrevista realizada com Araújo, ao perguntarmos: “Você concorda com a nossa

leitura de *Cinco Balas* como paródia e ironia da história oficial?”, obtivemos a curta resposta: “De certa maneira, sim, mas a verdade é que inventei pouco. Muitas vezes, a realidade é a melhor das ficções.”

Sobre a ironia como recurso estilístico existem inúmeras discussões teóricas com as quais Hutcheon (2000) dialoga, confronta e nos coloca em confronto, ao discutir se seria do escritor ao criar ou do leitor ao interpretar, a responsabilidade da constituição do discurso irônico. A autora coloca em discussão se seria necessária a existência de comunidades discursivas que partilhassem dos mesmos conhecimentos históricos, linguísticos, afinidades ideológicas e outras tantas, para se decodificar a ironia em um dado discurso. Levanta, ainda, a possibilidade da existência, ou não, de pistas na materialidade do texto para que o mesmo seja reconhecido como irônico. E mais, “A linguagem é sempre percebida, desde o início, dentro de uma estrutura de normas. Essa estrutura, contudo, não é abstrata e independente, mas social” (FISH, 1980, *APUD* HUTCHEON, 2000, p. 134).

Mesmo em face de todas as dúvidas que a autora suscita, ela posiciona-se sobre a interpretação e a ironia: “[...] para mim as duas não podem ser separadas: a ironia até que seja interpretada como tal — pelo menos por quem teve a intenção de fazer a ironia, se não pelo destinatário em mira. Alguém atribui a ironia; alguém faz a ironia acontecer [...]” (HUTCHEON, 2000, p. 22). Temos, assim, a via de mão dupla, entendemos com a autora que existe a intenção de ironizar, que pode até não ser alcançada pelo interpretador, mas que não há neutralidade. Por outro lado, também não depende apenas de comungar da mesma ideologia e conhecimentos de quem produz o texto, para que se leia uma obra como irônica. Faz-se necessário um posicionamento-leitor que também pode ser traduzido em intenção.

Por tudo isso, o título da obra *Teoria e Política da Ironia*, de Hutcheon (2000) traduz bem o que a autora traz na essência da teorização crítica e que buscamos defender na produção de Araújo. A ironia não é construída apenas de significantes e significados, mas carregada de intenções de ambas as partes, de quem codifica e de quem decodifica, o que ela chama de “Política Transideológica”. Ou seja, ideologias em trânsito, em jogo. O que a nosso ver constitui-se em sinônimo de engajamento. Vai além de ler no dito o que não foi dito, é construção e desconstrução, ora velada, ora mais explícita, mas sempre um jogo. Portanto, o que pode constituir-se em ironia para um interpretador, pode não ser para outro.

Apresentadas as diretrizes teóricas que fundamentam a leitura, passamos a verificar como a obra é organizada interna e esteticamente, a partir das ações das personagens

presididas pelas intenções do romancista, lidas pelas nossas lentes enquanto interpretadores. Destacamos, inicialmente, que os nomes das personagens passam por uma escolha ideológica e irônica do escritor, os quais servirão para fortalecer o jogo paródico da narrativa, validando o que Candido diz sobre as personagens romanescas,

[...] o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. [...] há afinidades e diferenças entre o ser vivo e os entes de ficção, e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança (CANDIDO, 2005, p. 55).

Por esse viés é construída a narrativa de Araújo, jogando com dados históricos tomados da realidade, solicitando do leitor a abertura para interpretações que vão além da materialidade do texto. Assim, logo na abertura do romance temos a passagem em que das mãos do Comandante Zero a personagem Zapata recebe a arma para, junto a Bob, Aristóteles e Frederico, todos adolescentes, comandarem uma suposta operação,

Foi Zapata quem recebeu o revólver. Ficou deslumbrado, tão deslumbrado que os seus olhos de pólvora seca dispararam estrelas. Mas, logo, logo, tratou de domesticar a euforia, inspirou sentido de autoridade, encheu o peito de um ar de falsa tranquilidade. Tinha de estar concentrado, a missão era de grande responsabilidade (ARAÚJO, 2008, p. 17).

A partir deste episódio segue toda uma descrição negativa da personagem Zapata, pelo narrador, indiretamente proferida via pensamentos do Comandante Zero que destaca ter registrado “[...] na sua memória de velho elefante todos os pormenores relevantes daquele aspirante a guerrilheiro” (ARAÚJO, 2008, p. 18). Há ainda a análise da aparência da personagem Zapata que não condizia com a imagem de alguém capaz de comandar a empreitada de militância que se lhe dava. Ao nosso entender, a forma de descrição da personagem é carregada de ironia, quando o narrador dá ênfase aos adjetivos que compunham a sua aparência,

[...] a *carapinha* desgrenhada, farta, a sobrelha parca, *rasca*, as orelhas enormes, coniformes, a barriga saliente, dormente, as pernas arqueadas, maltratadas. E reparou ainda num pingo de suor a desfilarem pela fronte luzidia, nos dedos raquíticos a vasculhar as profundezas do nariz de rinoceronte (ARAÚJO, 2008, p. 18, grifos dos editores)¹⁵.

¹⁵ As palavras em destaque na citação têm por objetivo indicar termos do vocabulário local, de Cabo Verde, traduzidas ao final do livro, no Glossário, conforme orientação dada em Nota dos Editores (p.07-09).

Ao mesmo tempo em que o narrador nos dá a entender que seria um faz de conta, uma espécie de teatro de operações, traz elementos históricos que remetem à luta pela independência, referentes ao PAIGC. O Comandante Zero “[...] estava a cumprir ordens superiores do Partido, diretivas secretas, rigorosas, emanadas do Comitê Central e da Frente Superior de Luta” (ARAÚJO, 2008, p. 19-20). Desse procedimento textual resulta o jogo de linguagem que confirma o conceito de dialogismo cunhado por Bakhtin “[...] é a escrita em que se lê o outro, o discurso do outro, é atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos” (KRISTEVA, 1974, p.50).

Temos, então, uma escrita transgressora que requer do leitor atenção às peripécias do narrador, no sentido de desvendar diálogos intertextuais, confirmando o que Ricoeur escreve: “Onde quer que um homem sonhe, profetize ou poetize, outro se ergue para interpretar” (1977, p. 54). Desse modo, vamos acessando a obra que não pretende a estagnação da História, antes a coloca em movimento contínuo, elevando o fazer literário ao estatuto de um fazer questionador,

O Comandante Zero sabia, melhor do que ninguém, que depois da vitória na luta armada contra as tropas portuguesas na Guiné a palavra-de-ordem de momento do PAIGC [...], no arquipélago, era mobilizar a juventude local para a causa da independência nacional. Foi por isso que o enviaram para a cidade de Mindelo, na Ilha de São Vicente, mal as armas se calaram nas matas e arrozais da Guiné, mal se começou a ter a certeza [...] de que a revolução ocorrida na Metrópole a 25 de abril de 1974, liderada por um grupo de jovens capitães, podia afinal ter pernas para andar (ARAÚJO, 2008, p. 20).

Acrescentamos ainda, que ao introduzir o Comandante Zero na narrativa há uma referência, pelo narrador, às constantes emigrações dos cabo-verdianos em busca de sobrevivência em diversos países, o que sabemos ser uma realidade da colônia, mesmo depois da independência, portanto, em franco diálogo com a História oficial, “Quando o Comandante Zero desembarcou na sua ilha natal, foi recebido como mais um ‘holandês’ de férias. ‘Holandês’ era a maneira como se tratava todos os emigrantes cabo-verdianos espalhados pelo mundo, à conta da numerosa comunidade *crioula*¹⁶ residente nos países baixos” (ARAÚJO, 2008, p.20, grifos dos editores). A personagem segue por um tempo disfarçada, conforme a orientação do Partido, viera em sigilo para somar e organizar o movimento, pois “O PAIGC

¹⁶ Natural das ex-colônias portuguesas. Aplica-se não só às pessoas, mas também a falares e dialetos, conforme o glossário ao final do romance, (ARAÚJO, 2008, p.144)

não queria correr riscos desnecessários, as coisas na capital da Metrópole não estavam bem definidas, o cessar-fogo na Guiné ainda estava *tremido*¹⁷, todos os dias chegavam de Lisboa rumores de um golpe de Estado, de mais um contragolpe reacionário” (ARAÚJO, 2008, p.23, grifo dos editores).

Entre o episódio inicial, em que o Comandante Zero entrega as balas a Zapata e o início da marcha das personagens ao ponto em que montariam guarda, faz-se uma longa consideração sobre os possíveis motivos de o Comandante Zero, que sabiam ser um cabo-verdiano mas pensavam simplesmente ter voltado à colônia, não ter enviado nenhuma notícia desde que foi embora. Elabora-se uma crítica dos que emigravam, sobre como se comportavam nos países em que chegavam, de como desejavam mostrar que haviam se dado bem onde estavam. Já do Comandante Zero,

[...] ninguém recebeu uma única carta, um *postal ilustrado*, nem mesmo uma daquelas fotografias que os emigrantes normalmente costumam enviar em pose estudada, teatral, frente a um automóvel encarnado de grande cilindrada, lado a lado com uma escultural estrangeira branca e loura. Dele ninguém recebeu nem uma mantenha por voz amiga. Na volta do correio apenas chegou silêncio. Um silêncio misterioso (ARAÚJO, 2008, p.23, grifo do autor).

A partir do Comandante Zero se reescreve a história da clandestinidade do Partido apoiado pela União Soviética, com a intenção de instalar o Comunismo na Guiné e em Cabo Verde em confronto com os defensores da união política com Portugal, os chamados neocolonialistas, na gíria dos integrantes do PAIGC, que posteriormente passou a ser considerado, oficialmente, um período em que muitos conflitos dividiram as colônias portuguesas. A personagem não desfruta das benesses do Partido, o que confirma a defesa da causa do país e não a busca de ascensão individual, mesmo não atingindo os ideais sonhados combateu pela liberdade da Pátria. Comandante Zero é personagem romanesca, mas pode ter sido inspirado em um dos tantos combatentes que não tiveram o nome escrito na História da luta pela independência, o que pode ser lido como crítica e, ao mesmo tempo, como homenagem aos que combateram e foram simplesmente esquecidos.

Ao narrar os conflitos entre os defensores da libertação e os neocolonialistas, o narrador se utiliza de ironia, já que a “[...] cena da ironia envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação” (HUCHTEON, 2000, p. 17), traz à tona a ignorância que naquela época e até os dias atuais perpassam pelo imaginário das massas sobre o

¹⁷ Incerto, duvidoso, precário, conforme o glossário ao final do romance.

Comunismo, ao abordar o que causava a maior discordância entre os dois lados, a preocupação com a divisão das mulheres entre eles. O que parece estar fora de lugar, mas ocupa um espaço de deturpação dos ideais, como vimos acontecer, ainda hoje, com uma lógica planejada pelos inimigos do povo,

Naqueles dias, o essencial da revolução, o principal objetivo da luta de libertação, o carço da ideologia comunista, resumia-se à questão da nacionalização, *à partilha, ou não, do número de mulheres a que cada cidadão tinha direito*. Foram dias de muita *reflexão*, muita discussão. — Ninguém me tira o que é meu — justificou um simpatizante do Partido no momento em que decidiu bater a porta. Foi o primeiro de muitos outros que ficaram pelo caminho (ARAÚJO, 2008, p. 26, grifos nossos).

Decididamente, segundo o narrador, “o argumento *pegou de estaca*” (ARAÚJO, 2008, p. 26. grifos dos editores), expressão não totalmente desconhecida no Brasil, que se explica em Glossário do próprio livro: “pegar com facilidade, como uma planta que se arraiga no solo e se desenvolve rapidamente” (ARAÚJO, 2008, p.146). Segue em um misto de ironia e/ou elevação das mulheres, dizendo que não havia necessidade de ser um bom analista político para saber que o argumento pegaria, já que “[...] em toda a Ilha de São Vicente, as coisas boas e más da vida, do mundo, do universo, tudo e mais alguma coisa, sempre girou à volta das mulheres. *No princípio e no fim, para o bem e para o mal*, estavam sempre as mulheres” (ARAÚJO, 2008, p.25, grifos nossos). Grifamos o trecho por entendê-lo como diálogo paródico com o texto bíblico de Gênesis que nos lembra a personagem Eva, observando que a paródia “[...] tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas [...]” (HUTCHEON, 1985, p. 13). Nesse caso, em específico, revela-se a concepção da mulher como objeto de disputa entre os homens, colocando-se a querela como superior aos ideais políticos.

Retomamos a parte em que o Comandante Zero a contragosto entrega a missão aos meninos, cujo chefe era Zapata, que tinha como nome de registro Salazar, o odiado ditador português. Para o militante juvenil ser chamado pelo nome de batismo era um insulto, um xingamento, todos sabiam que chamá-lo de Salazar era sinônimo de briga,

Não perdoava a progenitora — aquele nome era um fardo pesado para os seus dezesseis anos. Era uma cruz demasiado pesada para carregar [...]. Aquele nome aparentemente inofensivo, até podiam — assim pensava Zapata — ser uma espécie de certidão de óbito na sua caminhada empenhada na rota do *poder* (ARAÚJO, 2008, p. 56, grifo nosso).

Poder este do qual resultaram tantas arbitrariedades e opressões sofridas pelos cabo-

verdianos explorados pelos colonizadores, aqui é desejado por um militante juvenil que em tese não deveria ser o “poder” a sua maior inspiração, mas sim a libertação do jugo de Portugal. Justamente do nome que a personagem renegava, Salazar, era de quem emanava todo o poder e impedimento de independência, e paradoxal e ironicamente, Zapata também anseia ao poder. Frente às observações a obra confirma-se como construção irônica no sentido de que irrita porque “[...] nega nossas certezas ao desmascarar o mundo como uma ambiguidade” (KUNDERA, 1986, *APUD* HUCHTEON, 2000, p. 33), ao que podemos nos perguntar por que a ironia pode irritar? Porque “[...] pode zombar, atacar e ridicularizar; ela pode excluir, embaraçar e humilhar [...]” (HUCHTEON, 2000, p. 33), tudo o que percebemos funcionando no romance em estudo.

Com as conjecturas supracitadas acompanhamos o desenvolvimento da obra, compreendendo que “A arte torna-se conhecimento social ao apreender a essência da realidade, não fala dela, não a copia ou imita de qualquer modo. Fá-la aparecer contra a aparição, mediante a sua própria complexão” (ADORNO, 1993, p. 289). Nesse sentido, se do ditador português Antônio Salazar emanava a lei e o poder, não era menor o poder que representava o nome escolhido pela personagem, Zapata, reconhecido líder da Revolução Mexicana de 1910. Visualizamos no embate a crítica pela via do discurso direto, em que se dá voz ao personagem como “[...] representação paródica que expõe as convenções do modelo e põe a nu os seus mecanismos [...]” (HUTCHEON, 1985, p. 67), conforme se mostra o diálogo,

—Já disse ao camarada Bob, por mais de uma vez, que o meu nome é Zapata
 — foi com palavras agrestes que reafirmou a sua identidade revolucionária.
 O meu nome é Zapata. ZA-pa-ta — soletrou de seguida, sílaba a sílaba, para
 que não restassem quaisquer dúvidas (ARAÚJO, 2008, p. 56).

O jogo paródico se evidencia ainda mais no último capítulo “Bala Final”, quando o narrador apresenta a biografia da personagem Zapata, em que discorre sobre a sua ascensão política no PAIGC e todos os cargos exercidos, inclusive como embaixador na Gâmbia, comprovando que ele alçou os voos sonhados na adolescência. No entanto, “Continuou arrogante, insolente, irascível. Ainda guarda no congelador o ódio aos seus inimigos. Depois da derrota nas *eleições multipartidária*, abandonou o Partido e transformou-se num empresário de sucesso na área do turismo [...]” (ARAÚJO, 2008, p. 136, grifos nossos). Desta forma, assume e identifica-se ao nome antes odiado, Salazar António dos Santos. Novamente, em acordo com a autora que vem fundamentando a compreensão sobre a ironia, temos que,

[...] ela acontece em uma coisa chamada ‘discurso’, suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição. Questões de autoridade e poder estão codificadas na noção de discurso” (HUCHTEON, 2000, p. 36, grifo da autora).

Apoiados em Huchteon e parafraseando Candido (2005), entendemos que “Bala Final” configura-se na enunciação de um narrador que procura nos dar a visão do todo da vida dos seres por ele contruídos, as personagens, não somente do que aparentavam ser, mas do que eram ou transformaram-se em essência, a totalidade, o que em se tratando de pessoas é impossível apreendermos pela percepção e conhecimento humanos, conhecemos apenas o que o outro nos deixa ver, fragmentos de seres, nem de nós mesmos sabemos tudo. Mediante essa abordagem é que a literatura avança às “[...] noções de verdade plural (Pirandello), de absurdo (Kafka), de ato gratuito (Gide), de sucessões de modo de ser no tempo (Proust), de infinitude do mundo interior (Joyce)” (CANDIDO, 2005, p. 57).

Estamos frente a um autor que se ocupa em revisar o passado, mergulhando na história de seu país com consciência crítica, lançando luzes novas sobre os fatos, numa releitura que examina os processos sociais e políticos, marcada pelo tom irônico, nessa e em outras obras de sua autoria. A menção específica da derrota de Zapata nas “eleições multipartidárias” e o abandono do Partido pode ser lida como a sede de poder dos que se envolveram na luta pela independência sem nunca se empenhar nem desejar a democracia, pretendendo impor uma ditadura em lugar da outra, o que confirma o engajamento literário contido na obra, ao não virar as costas ao passado histórico, antes “Trata-se de não deixar o sentido em sossego [...] é reciclagem ideológica da cultura, recurso de modernização literária e democratização do discurso [...]” (ABDALA JÚNIOR, 1989, p. 50). Esse incômodo sobre o passado histórico confirma-se a seguir na resposta dada pelo autor à entrevista feita por nós e já referida,

Acho que as pessoas devem pensar pela sua própria cabeça e ter liberdade para o fazer em todas as situações. O PAIGC tinha, na altura, uma visão de partido único, o que colocava grandes entraves à almejada liberdade de pensamento. Mas nada disto invalida a certeza de que a independência foi o melhor que aconteceu a Cabo Verde. Acredito que o colonialismo é sempre intolerável. Palavras como independência e liberdade merecem vênias (ARAÚJO, APÊNDICE).

A apropriação do passado vai sendo feita, ora pela voz do narrador ora pelo discurso direto ou indireto livre, em que vão sendo reveladas as características das personagens. Sobre Zapata, de forma irônica, vai sendo narrada a paixão pelo Materialismo Dialético, que mesmo

sem entender “[...] decorava as passagens mais importantes, mais significativas, não queria deixar de fazer boa figura nos inúmeros saraus organizados pelo Partido com o objetivo de mobilizar as massas proletárias” (ARAÚJO, 2008, p. 31). Narra-se a ingenuidade do aspirante a revolucionário que sonhava com o poder e que “Para além das palavras de ordem, das frases de inspiração marxista, leninista, trotskista e até maoísta — por causa da sua real ignorância, todos os ismos tinham a mesma carga ideológica, revolucionária [...]” (ARAÚJO, 2008, p. 31).

À luz das citações confirma-se a ampliação da ironia voltada ao contexto político, não somente como fala isolada, idealizada em que se diminui a sua complexidade, é preciso a cooperação do leitor no sentido de não fazer uma leitura rasa, mas compreendê-la em profundidade. Zapata traz aspectos contraditórios que podem ser tomados como de uma personagem com alcance de crítica aos muitos militantes que não entendiam o verdadeiro sentido do que faziam, eram massa de manobra de interesses que sobrepunham-se aos ideais dos oprimidos da Ilha. Ao mesmo tempo, a personagem desejava ardentemente o poder. Diante disso confirma-se a leitura que vimos fazendo da obra, “[...] que a ironia acontece como parte de um processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações” (HUCHTEON, 2000, p. 30).

Zapata não digerira o tom das ordens do Comandante Zero, já que não se considerava apenas um aspirante, “Não tinha qualquer dúvida de que os ‘olheiros’ do Partido já haviam reparado no seu talento [...]”. Sobre a sua baixa estatura, Zapata anima-se em pensar que “[...] uma revolução não se mede aos palmos”. Esse segmento da narrativa reveste-se de fina ironia paródica em que a personagem em discurso direto compara-se e coloca-se ao nível de um reconhecido líder histórico: “—Se assim o fosse, o que seria do camarada Mao? — questionou com voz de algodão, numa clara alusão à baixa estatura do líder do Partido Comunista Chinês” (ARAÚJO, 2008, p. 34). É como se a própria personagem fosse se mostrando no enredo, cheio de si, convencido de que chegaria longe no movimento revolucionário.

A ironia da cena é reforçada com a volta da voz do narrador para ironizar os poucos conhecimentos e a alienação de Zapata, ao reforçar a participação do mesmo no movimento apenas pelo desejo de poder, “Mas ele disse Mao Tsé-Tung, como podia ter dito Lênin ou Stálin. Ou outro líder revolucionário qualquer, como por exemplo, Enver Hoxha — este também vinha nos livros da Biblioteca do Partido [...]” (ARAÚJO, 2008, p. 34). Sobre Enver

Hoxha, lemos em nota de rodapé a informação de que foi líder da revolução comunista na Albânia, tendo governado o país com poderes ditatoriais de 1944 até a sua morte, em 1985, “[...] é a natureza social da transação chamada ironia que não deve ser ignorada” (HUCHTEON, 2000, p. 37).

Em pura adrenalina, sentindo-se revolucionário de fato com a mísera munição recebida, segundo o Comandante, por contenção de gastos, Zapata diz em posição de ataque aos demais companheiros: Bob, Aristóteles e Frederico, “— Se os americanos aparecem, vão arrepender-se de ter nascido” (ARAÚJO, 2008, p. 36). A partir desse ponto narra-se a marcha corajosa e decidida dos meninos rumo ao espaço em que montariam a suposta guarda à espera de um possível ataque americano, que ficava à distância de dez quilômetros. “— Um dois, um dois, um dois — gritava Zapata, eufórico, sem parar [...]” (ARAÚJO, 2008, p. 38). Assinala-se, assim, pela ironia e pela paródia, “[...] a intersecção da criação e da recriação, da invenção e da crítica [...]” (HUTCHEON, 1985, p. 128).

Na dinâmica do discurso literário é construída pela voz do narrador a descrição da personagem Aristóteles, o único a seguir Zapata, cegamente, e que mesmo com esse nome, “[...] tinha pouco de filósofo grego — nunca fora muito dado à reflexão, era mais de bajulação” (ARAÚJO, 2008, p. 38). Aristóteles pela condição de filho de um militante contrário à luta do PAIGC comportava-se passivamente frente ao “camarada chefe”, forma como se dirigia a Zapata, era vítima de todo tipo de desconfiança no grupo,

Era o preço a pagar pelo fato de o pai ter sido uma figura ilustre do antigo regime, um conhecido piloto da Força Aérea Portuguesa — um colonialista voador, nas palavras esclarecidas do camarada Zapata — com muitas horas de voo na guerra perdida contra os chamados terroristas da Guiné, muitas bombas de *napalm* atiradas ao deus-dará (ARAÚJO, 2008, p. 38-39, grifo do autor).

O processo de desenvolvimento da narrativa é tecido pelos fios discursivos que entrelaçam ficção e história, observando-se que “[...] a arte contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo a sua própria lei [...]” (ADORNO, 1993, p. 289). Desse modo, a personagem Aristóteles lamenta que a sua filiação coloque-se como entrave à militância e a “[...] uma possível progressão nas estruturas partidárias” (ARAÚJO, 2008, p. 39). Não lhe resta alternativa a não ser comportar-se com “[...] uma dedicação quase canina, só assim conseguia acelerar o seu processo de integração, não perder o comboio da revolução” (ARAÚJO, 2008, p. 39).

Por meio das personagens é possível decifrar ideologias e contra ideologias

veiculadas pela obra, de modo a confirmar que “Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2005, p. 53-54). Da subserviência de Aristóteles brota a sua face mais perversa, como forma de mostrar serviço, “[...] quando um dirigente do PAIGC falava em derrubar o colonialismo, *subia a fasquia*¹⁸ para imperialismo. Quando Zapata dizia mata, ele invariavelmente, respondia esfola” (ARAÚJO, 2008, p. 39, grifos dos editores).

O efeito artístico-ideológico perseguido por Araújo se elabora na narrativa pela escolha das características destacadas nas personagens, pela voz cortante do narrador que rebaixa a personagem Aristóteles, ao explicar as dificuldades que tinha de acompanhar a marcha comandada pelo chefe Zapata,

Aristóteles demorou a acertar a passada. Mas tinha atenuantes —isto de a cabeça, tronco e membros funcionarem como um todo nem sempre é assim, no seu caso nunca foi assim. A cabeça e os membros, superiores e inferiores, *ainda que vá não vá*¹⁹, com maior ou menor esforço, conseguiam não ser um estorvo. Já o tronco era outra história, era muito mais difícil de controlar, de comandar, por causa de uma enorme *bossa*²⁰ que, de tanto rastejar, de tanto curvar perante as ordens superiores, lhe crescera na parte superior das costas (ARAÚJO, 2008, p. 39-40, grifos dos editores).

A partir do trecho citado e do distanciamento temporal de Araújo em relação ao contexto histórico recriado, é possível destacar que o projeto estético-ideológico se configura, mesmo, em crítica aos modos como se deu o processo revolucionário em Cabo Verde. De como não havia unidade coletiva de objetivos comuns no movimento, mas jogo de interesse e de poder. Mediante o exposto, consideramos o posicionamento de Araújo não contrário à luta do PAIGC, mas às contradições e aos interesses próprios que qualquer movimento social e político pode congregar.

Dessa forma, a dinâmica da história na estória busca constituir-se em criação de um espaço em que o leitor possa refletir, já que “Na convergência entre raiz histórica e devir social, nada deve ser indiscutível” (ABDALA JUNIOR, 1989, p.168). Além disso, a fase da adolescência das personagens envolve os conflitos existenciais, a instabilidade diante do vir a ser, da indefinição do sujeito nos variados aspectos da existência, dos seres em construção, não somente política e ideológica, mas de relações humanas, do ser e estar no mundo em conflito com o “ter” que move o sistema e faz a “roda girar”, não importando a quem ela

¹⁸ Elevar o nível, a meta ou o limite.

¹⁹ A expressão equivale, mais ou menos, ao nosso “vá lá”.

²⁰ Nesse contexto, “protuberância”, “corcunda”.

derrube.

O motivo estruturador da obra, a luta pela independência, é tratado aqui com a ambiguidade dos recursos estilísticos com questões que podem incomodar ao leitor e levá-lo a se perguntar “de que lado estaria o sujeito/autor”? Seria ele o representante das vozes dos cabo-verdianos desencantados ao ver que os sonhos de um país novo, após a independência, não se tornaram realidade? Problemáticas que se devem ao movimento Neocolonialista, mas, também, à própria face do PAIGC assumida após a libertação, o que entra em acordo com a perspectiva irônica, “[...] porque a ironia nega nossas certezas ao desmascarar o mundo como uma ambiguidade, [...] engaja o intelecto mais que as emoções” (HUCHTEON, 2000, p. 33). Essa é “função” da literatura, abrir as cortinas não totalmente, arejar, deixar a meia luz penetrar para que nós leitores façamos a nossa parte, constituindo a coautoria,

[...] com a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores [...] exige também que eles (os leitores) retribuam essa confiança neles depositada, que reconheçam a liberdade criadora do autor e a solicitem, por sua vez, através de um apelo simétrico e inverso (SARTRE, 2004, p.42-43).

Portanto, nada está pronto, encerrado, a obra requer que nos debrucemos e desvendemos a ordem que a priori parecia pronta. Para que rendam boas leituras carece que leiamos a contrapelo, desconfiando sempre do que aparentemente nos parece fácil, se assim não o fosse não seria literatura. Conforme o autor russo nos ensina “Chama-se mecânico ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade interna do sentido” (BAKHTIN, 2006, p. 33). Esta é a contracorrente da literatura da qual nos fala Candido (2005), a utopia revolucionária que é o seu substrato.

Ao focar nessa não mecanicidade da narrativa é que consideramos o engajamento de Araújo, ao trazer à cena a marcha dos adolescentes que nem haviam recebido treinamento militar. O que aprenderam foi assistindo inúmeras vezes ao filme *Os Canhões de Navarone*²¹, o que fazia com que Aristóteles se sentisse embalado cinematograficamente, reforçando a existência do jogo paródico e crítica à falta de seriedade do evento, levado tão a sério por Zapata e Aristóteles. Confirma-se, assim, que “Entender a literatura significa entender todo o processo social do qual ela faz parte” (EAGLETON, 2011, p. 19). Tanto o referido filme

²¹ Filme britânico de 1961, drama de guerra dirigido por J. Lee Thompson, com roteiro baseado em romance de Alistair MacLean. O filme se passa durante a Segunda Guerra Mundial e mostra os esforços de um comando aliado para destruir um forte alemão que ameaçava suas operações navais.

quanto o nome do cinema “Éden-Park” e a boate “Las Vegas” que o Comandante Zero frequentava, são elementos da cultura norte-americana inseridos na Ilha, o que certamente, mesmo que os referidos lugares não tenham existência com tais nomes, trazê-los para o enredo significa criticar o domínio português, no sentido de não ser assim tão forte quanto os colonizadores acreditavam ser, já que outras culturas eram reverenciadas.

Nessa perspectiva de dominante social, a personagem Bob preocupava-se muito mais em se divertir que revolucionar, por isso “[...] ia ter de aturar os delírios revolucionários de Zapata e do seu laçoi de estimação”. Durante a marcha Bob vai se desanimando ao descobrir que nenhuma garota fazia parte da missão, “—Ouve cá, não me digas que não vai haver miúdas, questionou a Zapata [...]” (ARAÚJO, 2008, p. 42). Sua maior paixão era o sexo, estava sempre pronto a montar campana no telhado do cinema Éden-Park, por motivos que nada tinham a ver com ação militar. “Ali, as suas lutas eram quase sempre corpo a corpo” (ARAÚJO, 2008, p. 44). No telhado do cinema não lhe faltavam companhias femininas, que no jogo de sedução acabavam por ceder aos seus encantos. “E rebojavam pelos telhados, molhados, um só corpo, duas línguas num alvoroço, hormônios em ebulição, era uma verdadeira perdição. Viva a revolução, gritava Bob em tom de provocação” (ARAÚJO, 2008, p. 45).

Na continuidade da construção intertextual, Bob descobre na biblioteca do Partido o que considerou a sua maior descoberta, um livro que lhe chamou a atenção pelo título, que seria “Uma autêntica bênção [...] A Revolução Sexual, de Wilhelm Reich [...] em edição brasileira traduzida por um tal Ary Blaustein”. Ao que o narrador informa em rodapé, Reich foi um “psiquiatra e psicanalista de origem austro-húngara, discípulo dissidente de Freud”. Bob viu nas teorias de Reich a verdadeira revolução, colocando-o ao mesmo nível que Marx e Engels, mas servindo muito mais aos seus instintos carnis. Nem precisou de muito esforço para concluir, “[...] felizmente ainda há pessoas que conseguem despir-se de preconceitos e colocar, preto no branco, o que as massas pensam no mais profundo e íntimo dos seus sonhos” (ARAÚJO, 2008, p. 47). É com a leitura de Reich, selecionando exatamente as partes que mais serviam aos seus interesses que Bob conquista a adolescente Paula Cristina, que há muito relutava em ceder às suas investidas.

Saltamos, assim, para o final da narrativa para saber pela biografia de Bob, que continuou o mesmo fanfarrão e mulherengo, já na fase adulta, quando saiu de Cabo Verde rumo a Paris, sustentando suas aventuras com o que o pai recebia de Portugal, como

funcionário reformado do alto escalão das Alfândegas, da época do colonialismo. Até que tomou juízo e formou-se em Jornalismo na Sorbonne, atuando por muito tempo no *Libération*, um jornal francês, “Foi um dos muitos repórteres de guerra mortos, em 2006, no Iraque, mais precisamente na cidade portuária de Basra” (ARAÚJO, 2008, p. 137). O narrador destaca, inclusive, que no seu sepultamento havia mais amigas que amigos, e “[...] mandaram escrever, em francês, a sua frase favorita: *‘Le Temps m’appartien. Demain c’est un autre jour’* (‘Sou dono do tempo. Amanhã é um outro dia’)” (ARAÚJO, 2008, p.138).

Citação que nos lembra o refrão da canção de Geraldo Vandré (1968), que tornou-se hino e símbolo do período da Ditadura Militar brasileira, “Quem sabe faz a hora, não espera acontecer”, até hoje entoada nos movimentos sociais de chamamento à luta e à resistência. Também nos lembra outra canção do mesmo período, de Chico Buarque, *Apesar de você/ Amanhã há de ser/ Outro dia...*”, gravada em compacto pela primeira vez em 1970 e censurada, ao voltar do exílio em 1978 Chico a regrava. Dessa vez passa pela censura e somos presenteados com a poesia, o engajamento e a utopia, elementos tão necessários para suportarmos o cotidiano sem baixarmos a cabeça aos opressores, em qualquer tempo e espaço em que travamos as lutas diárias. São textos que chamam outros textos, exemplo do que Abdala Junior chama de “pontes comunicativas” e reafirmam o diálogo de Araújo com autores brasileiros, além de reafirmar o empenho da sua produção em não “deixar o sentido em sossego”.

Retornando à biografia da personagem Bob, o jornal francês *Libération* em que ele atuou foi fundado com o apoio de Sartre, em 1973, como jornal de resistência que no início representou a extrema esquerda, evoluindo ou involuindo para a esquerda socialdemocrata, após a saída de Sartre, no final dos anos de 1970. O veículo recebia sérios ataques em resposta às polêmicas que levantava. Mediante essas informações, fazemos a leitura de que, paradoxalmente, a personagem Bob, considerada a que menos levava a sério a militância política, na adolescência, foi quem mais militou na fase adulta, o que confirma a abordagem da obra escolhida por nós, “De qualquer ângulo que se aborde a ironia, o hábito de criar ou perceber incongruências tem uma tendência impressionante de alargar a vista, levando à percepção de incongruências em uma escala cada vez maior” (CHEVALIER, 1932 *APUD* HUCHTEON, 2000, p. 80), conforme atestamos pela via da ambiguidade que a personagem carrega em si.

Ao retornarmos ao período da adolescência das personagens, ao investir na sedução de

Paula Cristina com a ajuda da leitura de Reich, Bob destaca, estrategicamente, do livro a parte que mais lhe convinha, sublinha e apresenta à bela descrita com “lábios sensuais e carnudos” (ARAÚJO, 2008, p. 49), que insistia em responder *não* às suas investidas. Assim, vem a última cartada, com a qual Bob teve sucesso,

Há cerca de quinze ou vinte e cinco anos, era vergonha para uma moça solteira não ser virgem. Hoje, as moças de todos os círculos e camadas sociais — aqui mais, ali menos, aqui mais claramente, ali mais obscuramente — parecem desenvolver a ideia de que é vergonha ser ainda virgem [o ‘ainda virgem’ estava sublinhado com dois traços da caneta de feltro] com dezoito, vinte ou vinte e cinco anos (ARAÚJO, 2008, p. 50-51).

Sobre essa passagem, entendemos que o intertexto com Reich tanto pode ser lido como concordância com a liberdade sexual proposta pela obra, quanto pode ser lido como citação irônica, no sentido de que, assim como Bob, muitos teriam se equivocado na leitura de Reich, lendo apenas partes que servissem aos seus instintos. Reich defende, no todo da sua produção, que a essência da vida está contida no “abraço genital” feito com amor, completo, desprovido de interesses materiais, sem o aspecto de mera transa. A sexualidade para ele “não é uma simples cópula em busca de um prazer efêmero, mas uma experiência básica da Vida (vital) que recoloca os organismos vivos novamente em contato com a natureza cósmica e com Deus” (REICH Apud BARRETO, 2000, p. 137).

Seja qual for a intenção da obra ao trazer Reich à cena da narrativa da conquista protagonizada por Bob, o que temos é que Paula Cristina sentiu-se enredada nas palavras lidas e “Ela nem precisou descambar a leitura pelo parágrafo seguinte, sentiu logo no corpo o apelo da *revolução*. O calor da excitação. Bob agradeceu e colheu, na horizontal, o tão apetecido *despojo de guerra*” (ARAÚJO, 2008, p. 51, grifos nossos).

Dos termos destacados na citação, interpretamos a ironia do discurso que embaralha no enredo elementos do contexto político, da luta revolucionária pela independência, em uma cena que, aparentemente, nada tem a ver com a referida luta. Há uma guerra em curso pela libertação do domínio de Portugal, mas a passagem narrada é da guerra travada entre dois adolescentes pela libertação dos corpos ou uma amostragem irônica de contraposição entre as imaturas personagens e o clamor de maturidade reivindicado pelo momento político social. O que endossa que “a cena da ironia é uma cena social e política” (HUTCHEON, 2000, p. 19).

Um dos significados de *despojo* é o ato de apropriação ilícita, indevida, que pode

sugerir a malandragem de Bob ao se utilizar do trecho de Reich para satisfazer o desejo sexual. Indo mais longe, notemos que é um *despojo de guerra*, o termo se define, também, como “captura, sequestro ou presa em contexto de guerra” (AURÉLIO, 2018). Nesse caso, Paula Cristina simbolizaria para Bob o prêmio facilitado pela condição dele de militante, o que soa mais irônico, sugerindo que a militância poderia trazer vantagens que correspondiam à corrupção dentro do movimento revolucionário. Mas para Paula Cristina o encontro foi além da conjunção carnal, conforme a biografia da personagem, tudo naquele contexto foi significativo. Ela que parecia alheia ao movimento revolucionário, no futuro torna-se militante de causas sociais, mesmo distante do Mindelo, faz parte de uma ONG chamada “Save The Children [...] Já deu muitas voltas pelo mundo, já evitou que muitas crianças batessem no fundo. Vive no Quênia, mas com o pensamento sempre atracado no Mindelo” (ARAÚJO, 2008, p. 141).

Sobre Bob, o narrador enfatiza que Paula Cristina nunca o esqueceu, “[...] o seu primeiro amor, a sua única paixão. A sua perdição. [...] E fecha os olhos e está nas nuvens. Com Bob a navegar ao seu lado. E sorri. Porque ele a ensinou que o amor, o verdadeiro amor, é um lindo e eterno sorriso” (ARAÚJO, 2008, p.141). Com esse trecho inferimos que, mesmo as ações de Bob configurando não passarem de realizações dos próprios desejos sexuais tão naturais da idade que tinha, tudo foi motivo de aprendizado, a personagem Paula Cristina relembra com saudade o que à época não passava de aventura de adolescentes.

Temos, pois, não a mera diluição da história na narrativa, mas a complexidade que se abre em leque de possibilidades oferecidas ao leitor, a confirmar que “[...] a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente” (SARTRE, 2004, p. 196). E o mesmo autor diz “Lendo, prevemos, esperamos [...] que o escritor não prevê nem faz conjecturas: ele projeta” (SARTRE, 2004, p.92). Eis o que fazemos, então, contribuimos com o projeto do autor, ao tecer leituras sem jamais pretender que sejam definitivas e absolutas. Se tivéssemos essa pretensão estaríamos privando a obra literária do princípio que a estrutura, a abertura ao devir, o que nos impediria de vê-la como “preche” de significados, assim como a vida, as obras estão “abertas” a leituras e leitores diversos, em tempos e espaços indefinidos.

Mesmo que os autores venham a público dizer sobre as suas obras, em última instância quem lhes dá sentido somos nós, os leitores, pois “a palavra transcende todo ponto de vista. A realidade não se reduz ao que pode ser visto. Identifica-se também ao que pode ser dito. [...]

nem por isso reduz-se à mera subjetividade. Está vinculado ao mundo exterior mediante seus interesses e seus sentimentos” (RICOEUR, 1977, p.3), esclarecendo que quando o autor citado diz da vinculação, dos interesses e sentimentos está falando do homem, portanto, de quem torna-se coautor no ato interpretatório, ao que ele chama de “atitude filosófica do compreender” (RICOEUR, 1977, p.3).

Enfim, multiplicam-se as possibilidades de leitura por meio de diferentes perspectivas e vozes que aparecem no interior da narrativa, como enunciado vivo, resultante de um tempo e de um espaço social determinados, inevitavelmente tocarão em milhares de fios dialógicos vivos e participantes do diálogo social. Desse modo, a estória mescla-se de história, podendo despertar no leitor o desejo de se aprofundar no contexto dos movimentos pela libertação de Cabo Verde, atestando que “No campo narrativo, em especial, o espaço discursivo ganha dimensões inesperadas com os textos transitando entre o memorialismo, a história e a ficção” (PADILHA, 2007, p.56).

3.2 A Utopia Concreta Como Movimento Contraideológico

A despeito de tudo que se diga em contrário, somos defensores de que a literatura e as demais artes carregam em si um princípio humanizador, seja porque trazem como temática a relação do homem com o mundo, do explorado com o explorador, porque apresentam possibilidades de um devir, seja porque retomam, releem, reescrevem ou transgridem o que já foi produzido na história da humanidade. Há quem contradiga dizendo, por exemplo, que Hitler ouvia Mozart enquanto cometia as maiores atrocidades, ainda assim, compreendemos que a arte humaniza, pois humanizar não significa, apenas, tornar o ser humano melhor, se a arte, a literatura contém vida, é dessa vida que estamos falando, que é paradoxal, que constitui seres contraditórios, em quem habitam o bem e o mal na mesma medida. Sobre isso é bastante pertinente o que Candido diz sobre o efeito da literatura,

[...] há conflito entre a idéia convencional de uma literatura que eleva e edifica (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não corrompe e nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver (CANDIDO, 1986, p.176).

Por concordarmos com o conceito de literatura defendido por Candido e entendermos

que vem ao encontro do que Ernst Bloch (2005) defende como “Princípio Esperança”, demos o referido título ao último capítulo do nosso trabalho. Assim, dialogamos com os ideais marxistas e um pouco do que se diz sobre eles na contemporaneidade, procurando atar os fios do que desenvolvemos sobre o engajamento nas obras de Jorge Amado e de Jorge Araújo, objetos dessa pesquisa. Refletimos sobre a utopia no seu sentido inaugural e o que hoje, renovado, coaduna com o “Princípio Esperança”, bem ao encontro de “esperançar”, neologismo criado por Cortella, quando diz,

Não confundamos esperança do verbo esperançar com esperança do verbo esperar. Violência? O que posso fazer? Espero que termine... Desemprego? O que posso fazer? Espero que resolvam... Fome? O que posso fazer? Espero que impeçam... Corrupção? O que posso fazer? Espero que liquidem... Isso não é esperança, é espera. Esperançar é se levantar, esperançar é ir atrás, esperançar é construir, esperançar é não desistir! Esperançar é levar adiante, esperançar é juntar-se com outros para fazer de outro modo (CORTELLA, 2008, p. 54).

Alguém pode se perguntar, por que Cortella? Ele não é crítico nem teórico da literatura, respondemos: porque o “esperançar” significa agir, relaciona-se com o “sonho diurno” de Bloch que diz “se alguém sonha, nunca fica parado no mesmo lugar” (2005, p.32), é o que o mundo espera de nós, pesquisadores, que estamos em um espaço privilegiado de produção, de publicação, por isso não podemos nos calar. A cada vez que jogamos luzes sobre obras engajadas, como vimos fazendo, que as divulgamos, analisamos, falamos delas em nossos eventos acadêmicos e fora deles, mantemos acesa a esperança de contribuir para que mais pessoas abram os olhos de dentro para olhar o Outro como alguém que além de ajudar na nossa construção tem os mesmos direitos de viver em plenitude.

É essa vida em plenitude sonhada, já, por Thomas Morus (1478-1535), na clássica obra *Utopia* em que expressa literariamente a indignação pela vida da Corte Inglesa que vivia de sugar como parasitas os seus servos. Na obra “a primeira parte é o espelho fiel das injustiças e miséria da sociedade feudal; é, em particular, o martirologio do povo inglês sob o reinado de Henrique VII” (MORUS, 2001, p.07). Por todo o teor de indignação que a obra traz é que muitos pensadores consideram Thomas Morus como o primeiro socialista, antes mesmo de Marx,

Thomas Morus, depois de ter na *Utopia* feito uma sátira a todas as instituições da época, edifica uma sociedade imaginária, ideal, sem propriedade privada, com absoluta comunidade de bens e do solo, sem

antagonismos entre a cidade e o campo, sem trabalho assalariado, sem gastos supérfluos e luxos excessivos [...] (MORUS, 2001, p.8).

Assim, mesmo com pontos de contato entre a utopia clássica de Morus e o “Princípio Esperança” de Bloch, visualizamos no último a utopia concreta que sonha generosamente com a renovação social, com maior alcance e abertura, com maior explicitação dos meios de realização, como avanço em virtude de que,

o conceito de utopia concreta configurado na obra de Ernst Bloch, parece não corresponder mais ao ‘lugar nenhum’ impossível da ilha mitológica, nem é abarcado pelo pensamento desenvolvido sobre os sonhos irrealizáveis, porque nela aparecem a imaginação antecipadora dos homens e sua esperança correspondente, como forças concretas imbricadas no real, que aliam um sentido de prospeção histórica, de previsão do futuro, com o de direção e determinação dos rumos da história, pela descoberta e exploração do presente (ALBORNOZ, 2006, p.12).

A partir da citação, acima, percebemos o entrelaçamento entre passado, presente e futuro, é um devir que se conquista no exercício do verbo “esperançar”, é o sonho diurno que dialoga com o forjar de uma personagem como Pedro Bala em *Capitães da Areia*, ao tomar parte nas greves seguindo a lição deixada pelo pai que morreu na militância por um mundo melhor. Também com a personagem Comandante Zero em *Cinco Balas Contra a América* que manteve-se fiel à luta pela libertação, aos ideais do PAIGC, mesmo quando o Partido traiu os seus princípios conforme se delineia, mesmo que implicitamente, na obra de Araújo, e o Comandante Zero abre mão do que poderia ter como regalias materiais.

Vemos em Amado e Araújo a prospeção de que fala Bloch, traçam o mesmo caminho do “sonho diurno” de “quem sabe faz a hora, não espera acontecer [...]”, da canção de Geraldo Vandré; do projeto de utopia dos versos de João Cabral de Melo Neto em *Morte e Vida Severina* (2010) quando o retirante já pensava em sair da vida eis que surge “tão belo como um sim/ numa sala negativa, E belo porque com o novo/ todo velho contagia [...]” (MELO NETO, 2010, p.39), a beleza cantada em mais uma vida severina que chega trazendo a esperança de renovação das forças da personagem Severino que já pensava em desistir. São todas obras que abarcam o pensamento dialético de que tudo que hoje é não amanhã poderá ser sim, caso contrário nem faria sentido estarmos nesse plano.

Convém destacarmos que, inversamente ao sonho noturno que remete, sempre, ao passado, é interrompido ao acordarmos e na maioria das vezes nem nos lembramos deles com detalhes, “[...] os sonhos diurnos são sempre orientados para o futuro [...]” (MÜNSTER,

1993, p.25). Afinal, “tudo no mundo é movimento e gestação” (MÜSTER, 1993, p.27). E é esse movimento que percebemos em Amado e Araújo, desde a escolha das temáticas, da estética, do enredo, das personagens, do espaço, do contexto histórico que os mesmos criam e recriam, não como obras herméticas, mas em comunhão e alcance dos leitores, ao oferecerem chaves de leitura, cada um ao seu modo. A compreensão das obras dependerá sempre da história de vida e de leitura de cada leitor, se poderá responder sim ou não à pergunta de Drummond de Andrade “Trouxeste a chave?”, no poema “Procura da Poesia” (2012, P.11) . Independentemente de a resposta ser negativa ou positiva, algo sempre há de ficar a quem adentra ao mundo da literatura, alguns alcançarão os recônditos mais fundos da obra, outros ficarão mais na superficialidade por não terem as ferramentas necessárias para abri-la, mas imune, acreditamos que ninguém fica, em acordo que,

no romance, destinos individuais e coletivos se cruzam. Destinos tentativos, inacabados. Mas só expressáveis e minimamente compreensíveis se, previamente, dissemos e compreendemos que, em literatura, a verdade é só a busca da verdade, e o conhecimento é só o que ambos, escritor e leitor são capazes de imaginar. Não há outra maneira de explorar, livre e frutiferamente, as possibilidades de nossa humanidade inacabada (FUENTES, 2007, p.175).

Esse é o teor da obra engajada, ir além, ousar, mesmo correndo o risco de que nem todos os leitores atinjam o nível que se espera, de conjugar os elementos supracitados, o escritor empenha-se em deixar as pistas que seguimos ou desviamo-nos delas. Em qualquer das alternativas, há que se ter o entendimento de que nada na obra é gratuito. Sempre haverá o que se desvendar, seja como elemento simbólico, seja como referência externa à obra. No caso de Amado e Araújo há os dois, o externo que se torna em simbólico pelo arranjo, pela escolha, pelo estilo, por uma estética própria, mas nunca neutra, já que busca o universal partindo do particular.

Por essas escolhas é que nos são mostradas a complexidade e os rumos diferentes que tiveram os Capitães da Areia em Amado, e Zapata, Bob, Aristóteles, Frederico e Paula Cristina em Araújo, na passagem da adolescência para a vida adulta. Alguns confirmaram os ideais anteriores, outros os traíram, pois assim é a vida. Cá fora da obra nossa vida não segue em linha reta, alguns de nós progridem e se humanizam no decorrer da existência, outros retrocedem chegando a causar estranhamento ao analisarmos o passado de alguns seres e como agem no presente. Alguns têm em mente somente o poder individual, como é o caso da personagem descrita, “[...] Zapata sentia-se um guerrilheiro de corpo e barba [...] Sentia-se

com os quilômetros de *paleio*²² de Fidel Castro, a bravura de Che Guevara. Aquele era o seu momento. O princípio da sua consagração” (ARAÚJO, 2008, p.124, grifo dos editores). Lemos como ironia a referência do narrador ao sentimento da personagem Zapata, que em seu íntimo estaria comparando-se a ilustres revolucionários. Mesmo porque Zapata era apenas um menino, o que se pretende é ampliar, metaforicamente, a leitura do movimento do PAIGC, o jogo de interesses e de busca de promoção pessoal em detrimento da causa coletiva.

Ao retomar o contexto da Revolução e recriá-la, entendemos a postura de Araújo como a do escritor que relê o passado para que não se cometa os mesmos erros em lutas presentes, nisso reside a utopia concreta, a esperança, a fé de que se construa um mundo mais humanizado, em que os interesses coletivos superem os individuais, em que os egos sejam menos inflados. Que não se entenda a esperança e a fé em um ser supremo, acima de nós, mas fé no potencial de cada ser, como defende Saramago, em comentário feito por Carvalhal, “A quem me disser que acima de nós só Deus, responderei: Não, isso que está acima de nós somos nós próprios. Chegar a esse outro que não logramos alcançar, mas que poderíamos tocar com os dedos, é que deveria ser o trabalho da nossa vida” (CARVALHAL, 1999, p.40).

É comungando desse pensamento de um ateu confesso como foi Saramago, mas que espalhou ideais humanistas por meio de suas obras e de sua militância, enquanto respirou, que por isso não entra em contradição com autores mais voltados à fé cristã, principalmente com a Teologia da Libertação que prega justiça e liberdade, que não temos receio de trazê-lo à cena para falar de fé e esperança. Enfatizamos, então, que,

[...] quando a fé desaparece, a vida termina, na realidade ou potencialmente. A esperança é um elemento intrínseco da estrutura da vida, da dinâmica do espírito do homem. Ela está intimamente ligada a outro elemento da estrutura da vida: a *fé*. A fé não é uma forma fraca de crença ou conhecimento; não é a fé nisto ou naquilo; a fé é a convicção sobre o que ainda não foi provado, o conhecimento da possibilidade real, a consciência da gravidez. [...] A fé é racional quando se refere ao conhecimento do real que ainda não nasceu; ela é baseada na capacidade de conhecimento e compreensão, que penetra a superfície e vê o âmago. A fé, como a esperança, não é a previsão do *futuro*; é a visão do *presente* num estado de gravidez (FROMM, 1984, p.31, grifos do autor).

Eis o que depreendemos das obras de Amado e Araújo, a preocupação em criar obras com qualidade literária, ocupando-se em instigar no leitor a utopia concreta como sinônimo de fé e esperança em movimento. Em *Capitães da Areia* denuncia-se a exclusão, o abuso de

²² Discurso longo e habilidoso, lábia.

poder das autoridades, a humilhação que passam os Capitães, o Padre José Pedro manipulado pelas autoridades eclesásticas, o que faz com que ele aprenda na relação com os meninos como não se deve tratar os semelhantes, o que também lemos como ironia. Ele, o Padre, que em princípio pretendia ensinar, vai justamente aprender sobre solidariedade, luta, esperança; e de como enfrentar os seus algozes representantes da Igreja. Antes da compreensão do funcionamento da sociedade o padre colocava a culpa na vida, mas aos poucos vai aprendendo a “ver”, tomando consciência da opressão do poder e ficando cada vez mais próximo da vida dos Capitães. Desse modo vai, dialeticamente, configurando-se que “a fé é baseada em nossa experiência de vida, de nos transformarmos. A fé que outros podem mudar é o resultado da experiência de que posso mudar” (FROMM, 1984, p.31).

A fé de que fala Fromm pode ser compreendida como a militância lida nas obras em estudo. Militância de autores de práxis literária, que se empenham na busca pela mudança do estado de coisas. Para tanto, Fromm diferencia a fé racional da irracional, que entendemos como a mesma utopia concreta de Bloch, do ser que não está no mundo por estar, que manifesta compromisso com o mundo, “existe uma distinção importante entre a fé racional e a irracional. Enquanto a fé racional é o resultado da *atividade interior da pessoa*, em pensamento ou sentimento, a fé irracional é a submissão, a determinada coisa que se aceita como verdadeira, independente de sê-lo ou não” (FROMM, 1984, p.32, grifos nossos). A nossa escolha pelos grifos tem o propósito de esclarecer como a interpretamos, seria o que move o ser de dentro para fora e não os estímulos provocados pelo apelo das instituições religiosas, a fé cega que, muitas vezes, não possibilita ao ser construir a sua própria história, pelo contrário, o transforma em objeto de exploração, como temos visto de forma crescente em nossos dias.

A fé racional é a que adquiriu Padre Pedro em *Capitães da Areia*, na convivência com os meninos no trapiche, que impulsionou o padre a enfrentar a opressão dos seus superiores, mesmo em meio a tanta confusão de sentimentos resultantes da domesticação ou da lavagem cerebral feita no seminário. No processo de transformação de Padre Pedro é exemplar a passagem em que se revolta com as beatas que o bajulavam levando-lhe presentes,

o padre José Pedro tinha outra ideia de sua missão, pensava que os outros estavam errados e foi com um furor sagrado que disse:

— As senhoras não têm o que fazer? Não têm casa que cuidar? Eu não sou Jesuscristozinho, nem Anjo Gabriel.... vão para suas casas trabalhar, preparar o almoço, coser.

As Beatas o olhavam assombradas. Era como se ele fosse o próprio

Anticristo (AMADO, 1997, p.67).

Claro que isso teve consequência ao padre, as beatas acostumadas a “cheirar as fraldas dos padre”, na expressão dele mesmo, não aceitavam esse tratamento, foram ao superior, contaram e aumentaram, o que foi se somando ao currículo do padre que vai ganhando força na narrativa, na atuação junto aos excluídos. Aos poucos vai deixando de coadunar com os rapapés das beatas, em construção permanente da consciência do que aquilo significava, a continuidade do comportamento da época da Inquisição, em que se comprava vagas no céu por meio do perdão adquirido em trocas de bens materiais.

Já em Araújo, em *Cinco Balas Contra a América*, a crítica à Igreja aparece na biografia da personagem Aristóteles, como obra contemporânea faz menção à proliferação de seitas religiosas brasileiras que se espalham pelo mundo. No primeiro momento a personagem aposta tudo em uma dessas seitas fervorosas que aparecem no Mindelo e cativa as almas dos cabo-verdianos, até quando é expulso por descobrirem que ele é homossexual, o que o leva a assumir-se, a emigrar para a Bélgica e fazer grande sucesso com o número de “Lili Marlene”²³ (ARAÚJO, 2008). A referência ao número encenado por Aristóteles no bar Stars of Paradise reafirma a intertextualidade lida em toda a obra de Araújo, Lili Marleen cantada por Lale Andersen virou hino dos soldados, a canção é composta em forma de diálogo entre um soldado que lamenta a possibilidade de não voltar a ver a amada, caso morra na guerra. A canção também dá origem ao filme de mesmo nome e tem base em fatos do período de guerra. Portanto, quando examinamos o engajamento nas obras estudadas, é disso que estamos falando, de romances que trazem elementos de crítica e de lirismo formando um todo elaborado, constituído por fios que se entrelaçam e encantam. No caso em específico, não se limita ao espaço de Cabo Verde. Ao colocar Lili Marlene entre aspas desperta a curiosidade do leitor para ir além da materialidade do texto.

Nas duas obras estudadas temos o predomínio de personagens que podemos considerar como “esféricas”, utilizando a caracterização de Foster (1974), pois a maioria delas vão se desvelando aos nossos olhos carregadas de complexidades, contradições e passam por aprendizados. Algumas conquistam a fé, a esperança, a utopia, outras as perdem no decorrer das narrativas, isto porque há o comprometimento dos autores em criar personagens que

²³ “Lili Marlene” é uma canção alemã da Segunda Guerra Mundial. Era a música de identificação da 4ª Divisão Blindada, que marchou sobre a França, a mais temida da artilharia alemã. As tropas germânicas a cantavam nas trincheiras, nos desfiles, em muitos lugares. Disponível em: <http://www.sabercultural.com/template/musicas/LiliMarlene.html>. Acesso em 09/04/2018, às 02h30.

atestam que,

[...] o mundo não é um sistema fechado ou um processo acabado, porque possui um horizonte aberto e é cheio de possibilidades “ainda não realizadas”. Os homens e mulheres ainda não são o que poderiam ser, e o mundo não atingiu a sua autenticidade. [...] Tudo no mundo é movimento e gestação [...], permitindo sua transformação permanente, concebida como um processo permanente, concebida como um processo ininterrupto do próprio devir e do “devir autêntico” (MÜNSTER, 1993, p.27, grifos do autor).

Esse devir pode ser entendido como superação de limites, como a transcendência que pode ser privilégio, mesmo dos materialistas, como forma de utopia concreta, de busca pela completude do homem que não se basta como ser individual, mas busca a plenitude, rebelando-se contra o enclausuramento limitado e transitório da sua personalidade. No dizer de Fisher, “Quer relacionar-se a alguma coisa mais do que o Eu, alguma coisa que, sendo exterior a ele mesmo, não deixe de ser-lhe essencial” (FISCHER, 1971, p.13). Isso explica-se pelo fato de o homem não bastar-se a si próprio, ou seguindo o pensamento de Saramago (APUD CARVALHAL, 1999) o que vivemos buscando é exatamente o que nos falta de nós mesmos, é a nossa parte mutilada que ainda não alcançamos talvez por não termos consciência das nossas capacidades, ou porque não se nos permite que cheguemos lá.

Todos esses pensamentos estão em concordância com o “Princípio Esperança” de Bloch, a não aceitação do *status quo*, a mobilização de sujeitos de ação, de conceitos, de conhecimentos, de cultura, contrariando a estagnação e a passividade frente aos macro e micro poderes instalados em todas as instâncias da vida. É isso que lemos em Amado e Araújo, é esse o projeto de escritura que não encerra-se em si mesmo, antes busca o diálogo e a emancipação dos leitores que pode acontecer ou não, dependendo do grau de maturidade e da história de cada um, da mediação feita pelos professores quando a leitura acontece na escola. No caso dos Capitães, o leitor, mediador e contador é a personagem Professor que lia para os meninos não escolarizados, alguns entendiam, para outros ele terminava de ler as histórias e assumia o papel de contador e contava-lhes levando ao entendimento do que somente a leitura não era capaz,

João Grande ficou muito tempo atento à leitura. Para o negro aquelas letras nada diziam. O seu olhar ia do livro para a luz oscilante da vela, e dela para o cabelo despenteado do Professor, terminou por se cansar e perguntou com sua voz cheia e quente:
— Bonita, Professor?

Professor desviou os olhos do livro, bateu a mão descarnada no ombro do negro, seu mais ardente admirador:

— Uma história zorreta, seu Grande — seus olhos brilhavam.

— De marinheiro?

— É de um negro assim como tu. Um negro macho de verdade.

— Tu conta?

— Quando findar de ler eu conto. Tu vai ver só que negro... (AMADO, 1997, p.26).

A escolha de chamar a personagem de Professor conota a defesa de que o aprendizado acontece em todos os espaços, inclusive, em um trapiche abandonado, na vivência de meninos marginalizados, não apenas em espaços formais de aprendizagem. Toda a vida deles constitui-se em aprendizado mesmo que por caminhos tortuosos, não reconhecidos pela sociedade organizada. Conforme já dissemos, até o padre aprende com os meninos, confirmando o que diz Manoel de Barros “Quem anda no trilho é trem de ferro, sou água que corre entre pedras: liberdade caça jeito” (2001, p. 32.). Poeticamente Barros diz o mesmo que os pensadores que defendem a utopia concreta, a fé, a eperança, o movimento de libertação, o sonho, comunga do pensamento de que,

Os sonhos diurnos são estruturas fundamentais, “sonhos para a frente”, quer dizer, sonhos repletos de conteúdos de consciência utópica. Eles podem ser o lugar geométrico da concepção das imagens utópicas. Podem também antecipar o futuro e inciar uma produtividade criadora ((MÜNSTER, 1993, p.33, grifos do autor).

Todos esses esforços pela conquista da plenitude da vida podem ser vistos nas obras de Amado e Araújo, pois não se furtam de preencher de vida os seus romances, de exercitarem a escrita empenhada em desvendar e apontar as brechas, as saídas que nem mesmo a prisão no sentido denotativo, as grades, podem impedir. Os esforços todos confluem para um fim, a autenticidade humana, a religação entre os seres, sem medo dos desafios, pelo

[...] destemor encontrado na pessoa plenamente desenvolvida, que se apoia dentro de si própria e ama a vida. [...] Sendo qualidades *essenciais da vida*, a esperança e a fé estão pela sua própria natureza, movendo-se rumo à transcendência do *status quo*, individual e socialmente. [...] A vida que estagna tende a morrer; se a estagnação é completa a morte ocorreu (FROMM, 1984, p.33-34, grifos do autor).

Os efeitos de obras que intentam atingir esse grau de consciência podem ser mal compreendidos e consideradas panfletárias, como já dissemos, mas esse é o risco que o escritor empenhado corre ao elaborar enredos e criar personagens como os que vimos

analisando. Para ilustrar essa afirmação lembramo-nos do poema “Política” de Carlos Drummond de Andrade,

Vivia jogado em casa.
 Os amigos o abandonaram
 quando rompeu com o chefe político.
 O jornal governista ridicularizava seus versos,
 os versos que ele sabia bons.
 Sentia-se diminuído na sua glória
 enquanto crescia a dos rivais
 que apoiavam a Câmara em exercício.
 Entrou a tomar porres
 violentos, diários.
 E a desleixar os versos.
 Se já não tinha discípulos
 Se só os outros poetas eram imitados.
 Uma ocasião em que não tinha dinheiro
 para tomar o seu conhaque
 saiu à toa pelas ruas escuras.
 Parou na ponte sobre o rio moroso,
 o rio que lá embaixo pouco se importava com ele
 e no entanto o chamava
 para misteriosos carnavais.
 E teve vontade de se atirar
 (só vontade).
 Depois voltou para casa
 livre, sem correntes
 muito livre, infinitamente
 livre livre livre que nem uma besta
 que nem uma coisa. (DRUMMOND,1992, p.16-17)

O Eu lírico que fala no poema “Política” demonstra o desencanto e a apatia diante do abandono pelos que ocupam o poder, o poeta lamenta que mesmo tendo consciência de que os seus versos são bons, somente os ruins eram imitados por apoiarem os poderosos. Nesses versos entendemos o “voar fora da asa” de Manoel de Barros, é sair do comodismo, é tocar em assuntos controversos, é olhar o avesso das coisas, é não caminhar em linha reta, não andar nas trilhas, mas abrir outras possibilidades, mesmo correndo o risco de não ter o reconhecimento merecido pela crítica e pelos pares.

Em outro poema “Política Literária”, Drummond poetisa com ironia sobre a hierarquia dos poderes políticos: “O poeta municipal/ discute com o poeta estadual/ qual deles é capaz de bater o poeta federal./ Enquanto isso o poeta federal/ tira ouro do nariz” (DRUMMOND,1992, p. 14). Constatamos como a poesia pode articular-se à vida, engajar-se nela, o poema que não aliena-se das mazelas sociais, pelo contrário, discute as esferas de poder, gradativamente, do menor para o maior, escancarando na metáfora “tira ouro do nariz”

a máxima de levar vantagem em tudo, ao modo brasileiro, mais atual que nunca, nos tempos em que vivemos, no século XXI. Confirma-se nos versos de Drummond o que, erroneamente, alguns críticos chegaram a dizer sobre a sua obra, rebatidos na citação abaixo,

O presente social e histórico representado na ascensão do nazismo e do fascismo, no irromper da Guerra Civil Espanhola e na conflagração da Segunda Guerra Mundial, tanto quanto o acirramento das questões ideológicas entre capitalismo e comunismo, coincidem, e não por acaso, em sua poesia, com o desvelar de seu drama existencial. O gauche de então é o indivíduo conflagrado totalmente para a realidade, preso à sua contingência e se forçando por superá-la pela abertura de seu próprio Ser (SANT'ANNA, 1980, p.87.).

Os poemas evocados no contexto das nossas reflexões justificam-se por entendermos sê-los permeados pela fé, pela esperança e pela utopia, mesmo que em seus versos pareça o contrário, o que lemos como ironia em que o Eu lírico enuncia o desejo de que seja lido o reverso do que escreve confluindo em ação revolucionária, lembrando novamente o pensamento de Bloch,

convivemos com a “utopia” em nossa vida concreta, no cotidiano como nos movimentos sociais e políticos: nas lutas socialistas, nas organizações revolucionárias, nos grupos alternativos, no movimento de mulheres, no movimento negro, no movimento ecológico, nas comunidades religiosas, em certos grupos de artistas, e, mesmo dentro de partidos políticos (ALBORNOZ, 2006, p.12, grifo da autora).

Pensamento com o qual concordamos fazendo frente aos que defendem a morte da utopia, sobre o quê não nos estenderemos por não ser esse o nosso propósito, já que optamos pela linha de pensamento oposto. A nossa escolha é pela defesa da vida em sua incompletude, e se é incompleta pode sempre vir a ser o que já implica em utopia, mesmo que em algum momento o ser sinta-se realizado “esta realização é sempre provisória, precária, logo dá lugar à percepção de nova incompletude, que cria a exigência de nova busca para reencontro da felicidade” (ALBORNOZ, 2006, p.24).

É essa provisoriedade que vemos em *Cinco Balas Contra a América*, o ditador português Salazar havia sido, finalmente, deposto, o PAIGC estava em vias de conquistar a independência de Cabo Verde, mas os neocolonistas estavam no jogo, na briga pelo poder. Portanto, a felicidade era provisória, o movimento precisa ser contínuo, em um segundo de descuido se perde o que se conquistou a duras penas. Tomando de empréstimo a fala do narrador do conto de Guimarães Rosa “As Margens da Alegria”, “Tudo perdia a eternidade e

a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. [...] no mundo maquinal, no hostil espaço; entre o contentamento e a desilusão, a balança infidelíssima, quase nada medeia” (ROSA, 2016, p.20).

A tomada de consciência da personagem-menino em “As Margens da Alegria” denota a busca pelo entendimento da realidade como falta, como a carência que habita em todos nós, que a literatura pode levar a abertura dos olhos para essa realidade faltante, pode conduzir da “cegueira” à “lucidez” como metaforiza Saramago em duas obras com a mesma personagem, em *Ensaio Sobre a Cegueira* e *Ensaio Sobre a Lucidez*. São as leituras de obras como as referidas que fazem posicionar-nos em favor do engajamento literário, pelo comprometimento em retirar-nos a venda dos olhos que impedem que vejamos, de fato, as coisas como elas são, que permite que sonhemos acordados com outro estado de coisas, a confirmar que,

O sonho acordado manifesta uma verdadeira fome psíquica pela qual o homem imagina planos futuros e outras situações em que supere os problemas, as dificuldades e as obrigações de um hoje onipresente. Assim, os sonhos acordados nos dão uma primeira forma tosca, vaga, talvez ilusória, do que será, numa fase mais elaborada, a utopia. Nos sonhos unem-se pela primeira vez o que será decisivo para a constituição da consciência antecipadora; a consciência da fome, e o possível imaginário; os desejos e as imagens (ALBORNOZ, 2006, p.27).

Constata-se no pensamento de Bloch interpretado por Albornoz que a fome do homem não é somente física, do corpo, sentimos fome de afetividade, de erotismo, de intelectualidade, fomes estas que visualizamos projetadas em imagens na literatura engajada, assim como nas demais artes. Cabe, nesse contexto, trazermos um trecho da canção poética cantada pela banda Titãs, do álbum *Jesus não Tem Dentes no País dos Banguelas*

Bebida é água!
 Comida é pasto!
 Você tem sede de quê?
 Você tem fome de quê?
 A gente não quer só comida
 A gente quer comida
 Diversão e arte
 A gente não quer só comida
 A gente quer saída
 Para qualquer parte
 A gente não quer só comida
 A gente quer bebida
 Diversão, balé
 [...]

A gente não quer só comer
 A gente quer comer
 E quer fazer amor
 A gente não quer só comer
 A gente quer prazer
 Pra aliviar a dor
 [...] (TITÃS, 1987)

São desejos expressos tantas vezes cantados pelas massas que embalam-se, somente, pelo ritmo animado do rock sem se darem conta do conteúdo fértil, humanizado que a canção nos traz. É necessário lançarmos luzes sobre composições dessa natureza, pois falam fundo quando compreendidas na essência para além da superficialidade, dizem sobre “as paixões, que nos projetam num futuro esperançoso e, de uma maneira mais sistemática, na busca da felicidade” (ALBORNOZ, 2006, p.27). Afinal, outro ícone da música brasileira já poetizou que “Gente é pra brilhar,/ Não pra morrer de fome” (VELOSO, ANO).

É justamente na recusa em aceitar a marginalização e a morte por fome de todas as ordens que Amado tematiza e denuncia em *Capitães da Areia* a vida dos meninos excluídos pelos “cidadãos de bem”, expressão tão em uso na atualidade por quem considera-se acima do bem e do mal, por quem julga e dissemina toda forma de preconceito, de ódio e exclusão, contrariando o que seria o “bem” no sentido mais belo, de considerar as necessidades do Outro tão urgentes quanto as próprias, o que conforme Candido (1986) configura-se na base dos Direitos Humanos. Direitos esses tão banalizados, hoje, por esses mesmos “cidadãos de bem”. Em Amado vimos que nem a prisão, a tortura, a fome e a sede fizeram com que a personagem Pedro Bala deixasse de sonhar,

Pela liberdade o pai de Pedro Bala morreu. Pela liberdade — pensava Pedro — dos seus amigos, ele apanhara uma surra na polícia. Agora seu corpo estava mole e dolorido, seus ouvidos cheios da moda que os presos cantavam. Lá fora dizia a velha canção, é o sol, a liberdade e a vida. Pela janela Pedro Bala vê o sol. A estrada passa adiante do grande portão do reformatório. Aqui dentro é como se fosse uma eterna escuridão. Lá fora é a liberdade e a vida. E a *vingança*, pensa Pedro Bala (AMADO, 1997, p.191, grifo do autor).

Na tortura e na referência herdada do pai forja-se o que viria a ser a personagem, um militante organizador de greves contra as injustiças sofridas pelos doqueiros, por todos os trabalhadores explorados e por eles mesmos, os Capitães, confirmando a crítica marxista pela “recusa em se render ao positivismo e ao determinismo, perpassada por uma concepção de ciência capaz de lidar com a abertura intrínseca à história humana, ao novo, onde os

comportamentos lógicos afastam-se do modelo clássico” (LEITE In: LÖWY & BENSÄID, 2000, p.18).

Nessa linha de contra corrente das desigualdades a literatura de Amado pode muito como “arma” capaz de desarmar mentes e corações indiferentes, insensíveis às dores do Outro, em acordo de que "Na luta de classes, / todas as armas são boas:/ pedras, / noite/ e poemas" (LEMINSKI, 2013, p.41). Ou pode-se ignorar a luta de classes e dizer que o marxismo é “balela”, conforme o diálogo crítico expresso por meio da charge (sem a imagem, aqui) em suposto diálogo entre Marx e o ex-presidente francês Sarkozy “— A gente tirou de moda esse conceito de ‘luta de classes’, nem a esquerda usa mais! — Não é porque vocês tiraram de moda a descrição da realidade que a realidade não existe mais”²⁴ (SINGER, 2018 - grifo do autor).

Em *Capitães da Areia* os poderosos tinham o domínio dos meios de comunicação, “o Jornal da Tarde” que abre a obra com relatos sensacionalistas dos delitos dos Capitães. No enredo a narrativa questiona ponto por ponto cada uma das vozes que ocupavam grandes espaços nas primeiras páginas do jornal. Desconstrói-se verdades do opressor e conta-se versões do lado do oprimido, argumenta-se em torno de outras possibilidades em uma dinâmica marxista e dialética que, ao menos no mundo do romance é possível e fica para nós como esperança, “estabelece-se um movimento: do desejo ao sonho, como imagem do futuro, e a reflexão que analisa as possibilidades de realização do sonho: expectativa que pode transformar-se em esperança” (ALBORNOZ, 2006, p.28).

Conforme argumenta Carelli, demonstra-se no século XXI a intenção de resgatar e valorizar a produção de Amado, antes desvalorizada e/ou ignorada pelos meios acadêmicos. Na interpretação da autora isso ocorre pelo “perigo que enfrentamos do apagamento (forjado) do político, o sucumbir (conveniente) das utopias. Daí a importância de, novamente, rearticular o passado; propor um novo político” (CARELLI, 2015, p.136 - grifos da autora). Ainda sobre o assunto, alguns anos antes, Bezerra (1996) já expressara de forma bastante crítica no prefácio de *Jorge Amado: Romance em Tempo de Utopia*,

Entre os absurdos que a universidade brasileira comete, há um que certamente chega ao paroxismo: a ausência de estudos sistemáticos e abrangentes sobre a obra de Jorge Amado, o nosso escritor mais lido dentro e fora do país. Essa lacuna, injustificável sob qualquer motivo, deve-se a vários fatores, um dos quais ligado ao falacioso argumento de que a obra do

²⁴ Disponível em: <https://acasadevidro.com/2016/04/19/em-debate-a-luta-de-classes-morreu/>. Acesso em 12/04/2018, às 17h.

romancista baiano seria de baixa qualidade estética, o que a tornaria desmerecida de integrar o Olimpo das obras pesquisáveis. Daí a ausência ou o número ridiculamente irrisório de teses sobre Jorge Amado nas nossas universidades (BEZERRA, 1996, p.11).

Sobre o que diz Bezerra, a nossa pesquisa confirma o avanço na revalorização de Amado. Quanto aos grifos de Carelli, ao analisarmos a conjuntura política e social do Brasil, completamos: se em 2015 o apagamento forjado e conveniente das utopias já há algum tempo, estava evidente, hoje, em 2018 mostra-se apavorante aos que como nós, insistem em nutrir a esperança, pois a ameaça da destruição da jovem democracia brasileira, as forças contrárias à utopia estão cada vez mais fortes.

Pelo contexto atual acima, em que tocamos de leve, faz-se cada vez mais necessária a leitura de obras literárias que expõem as feridas da sociedade, dizendo não ao panfletarismo, pois isso as mídias já o fazem com maestria. Pelo contrário, dizendo sim a leituras com alcance de estruturas profundas como as obras de Amado, de Araújo e de tantos outros autores, dos clássicos aos contemporâneos. Não importa a época da escrita, mas sim o que ela pode conter de atualidade e de universalidade quando bem lida. Entenda-se o “bem lida” como ir além da decodificação, o que todos os alfabetizados, em princípio, deveriam poder fazê-lo. Ler bem uma obra é entender que existe uma intenção para além de contar uma história, é compreender a articulação que deu título à obra de Abdala Junior, *Literatura, História e Política* (1989).

Ao analisar essa articulação entre a literatura, a história, a política, as estruturas sociais, tomando como base os países de língua portuguesa, Abdala Junior coaduna com o pensamento de que “seria um erro insinuar que a crítica marxista se move mecanicamente do ‘texto’ para a ‘ideologia’, para as ‘relações sociais’ e então para as ‘forças produtivas’. Ela lida, em vez disso, com a unidade desses ‘níveis’ da sociedade” (EAGLETON, 2011, p.24, grifos do autor). Isso significa dizer que a literatura cria personagens que vivem, sofrem ou beneficiam-se de todas as contradições dos mecanismos que regem a sociedade, em enredos construídos com coerência e responsabilidade social de quem tem voz, que cria obras, a exemplo de Saramago, sobre o qual diz a citação que é válida para Amado e Araújo, “se esteiam num projeto ético e político, sem se tornar doutrinárias e sem deixar de ser prioritariamente estéticas” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p.20).

Na esteira do que dizem os autores citados, afirmamos a existência da ideologia em qualquer obra literária, algumas a confirmar a ideologia dominante, outras a contestá-la,

como é o caso da literatura engajada. Parafraseando Eagleton (2011), nenhuma obra está liberta de uma concepção ideológica de mundo, o que interessa é o modo como articula determinada concepção, desafiando-as, o que Fischer chama de arte autêntica, a que “transcende os limites ideológicos de sua época, dando-nos *insights* sobre as realidades que a ideologia esconde” (FISCHER, 1966, *APUD* EAGLETON, 2011, p.38, grifos do autor). Autenticidade atestada por nós na leitura que fizemos de Amado e Araújo, pelo *modus operandi* desvelado nos elementos das narrativas que resultam em um todo organizado. Desse todo é que pode resultar o rompimento com o que Macherrey chama de “ilusão” causada pela ideologia, ao contrário do que comumente temos de que a ilusão seria a ficção, o autor inverte a ordem,

[...] ilusão — a experiência ideológica comum dos homens — é o material com que o escritor trabalha; mas ao trabalhá-lo, ele o transforma em algo diferente, conferindo-lhe forma e estrutura. É dando à ideologia uma forma determinada, fixando-a dentro de certos limites ficcionais, que a arte é capaz de distanciar-se dela, revelando-nos assim os limites dessa ideologia. Com isso Macherrey afirma, a arte contribui para nossa libertação da ilusão ideológica (EAGLETON, 2011, p.40).

Procuramos portanto, mostrar como a literatura desenha os caminhos da libertação da “ilusão ideológica” e constatamos que elas comunicam intenções de desmontar por diferentes modos a ideologia que oprime e aliena. Como escreveu o autor soviético Ilya Ehrenburg no prefácio da versão russa de *Seara Vermelha*, citado por Barros (1961) “Os romances de Jorge Amado nos ajudaram a descobrir o Brasil e seus homens, tão próximos a nós com suas paixões, desesperos e sofrimentos” (BARROS, 1961, p.22).

Nas narrativas de Amado os fundamentos marxistas sustentam os ideais revolucionários deixando à mostra o lugar de onde enuncia, o de militante que posiciona-se, que define um lado e mantém-se nele até o final, que não teme o julgamento da crítica, que quer conquistar o leitor para que tome parte nessa militância em acordo com a ideia de que “a teoria marxista da História nega que a arte possa, *por si só*, mudar o curso da História; mas ela insiste que a arte pode ser um elemento ativo em tal mudança” (EAGLETON, 2011, p.25, grifos do autor).

Quanto à produção de Araújo, contemporânea, quase um século depois do período de produção de Amado, nos deparamos com a vida pulsante em suas narrativas, mesmo em contextos de produção e de formação literária diferentes. Mas, existe algo maior que as diferenças, em ambos vimos a crítica à realidade, ao poder, à atuação humana no mundo

transformadas em literatura que se empenha em desconstruir a “ilusão ideológica”, isso é feito em *Cinco Balas Contra a América* e em outras obras de Araújo. Diante disso é que pautamos a nossa análise pelos princípios da ironia e da paródia, por entendermos como busca de algo mais alto na releitura da atuação do PAIGC,

A ideia fundamental do pensamento bloquiano, a da esperança que antes de ser abertura para o futuro busca a reflexão do passado, que aproxima Bloch de Walter Benjamin. Para este, a ‘origem é o alvo’; a gênese é o fim, enquanto o autor de *O Princípio Esperança* considera que a libertação humana não se realiza por uma arrancada para frente mas por um movimento complexo, dialético e global, em que se considera toda a história pessoal e toda a História a partir da minha existência (ALBORNOZ, 2006, p.26, grifos da autora).

É isso que faz Araújo trinta e dois anos após a Independência de Cabo Verde, relê irônica e parodisticamente o contexto passado com todos as contradições que compôs o movimento, com olhos de pesquisador e de romancista que sabe o que correu bem e o que não contemplou os sonhos e a esperança dos cabo-verdianos. Como sujeito histórico, Araújo entende a complexidade e a dialética de que fala Walter Benjamin, sabe que a “a gênese não é o fim”, o que coaduna com a leitura de Bloch de que nenhuma libertação se dá de uma arrancada, é construção contínua em diálogo entre passado e presente que gestam o futuro, que impulsiona e não deixa a história estagnar. História feita de pequenas histórias, o que explica as “biografias” das personagens, que de adolescentes corajosos e sonhadores passaram a adultos que tomaram rumos diferentes, alguns mantendo-se fiéis aos ideais do movimento revolucionário, outros distanciando-se deles. Na leitura das referidas “biografias” a crítica feita às trajetórias das personagens pode nos levar a pensar se o narrador de Araújo pretendia levantar dúvidas sobre a importância da revolução.

Ao pensarmos sobre isso perguntamos a Araújo na entrevista já citada: “Seria, então, contra o movimento do PAIGC? Ou seria um desencanto com o que veio depois da Independência?”. Na resposta Araújo não menciona o desencanto, defende a independência e refuta o colonialismo, mas toca no ponto nevrálgico que no todo da narrativa possibilita a leitura do desencanto, a falta de liberdade de pensamento, a pretensão por muito tempo, do PAIGC por ser um partido único, o que resultou em outra forma de colonialismo. Isso fez com que muitos descreditassem do movimento e o abandonassem, mas tudo isso está dentro do esperado em todo movimento histórico, conforme citamos há pouco, as posições de Bloch e Walter Benjamin. Nem por isso há que se perder a esperança, nada é impossível de mudar,

já o disse Heráclito (540 a.C.- 470 a.C.), “A única coisa permanente no universo é a mudança. Do pensamento de Heráclito se extrai que a incredulidade pura e simples denota um espírito obtuso e fechado ao enigma do mundo” (CHAUÍ, 2000, p.110), a abertura e a aceitação do movimento é o caminho para não perdermo-nos de nós mesmos, dos semelhantes e do processo histórico, sempre em ebulição.

Assim, abordamos os textos de Amado e Araújo pelos parâmetros que os constituem sem desvinculá-los da história social e da política, como romances atuantes que intervêm e dialogam com os contextos recriados, mantendo-os vivos por meio de um projeto que os norteiam. Amado “[...] denunciou com firmeza o que os poderosos fazem do mundo. Descreveu comovido, o desamparo dos pobres, mas os sabia capazes de iluminar os dias difíceis com a beleza e a alegria” (SILVA, 2010, p.16). Buscamos nas linhas narradas o que existe para além da escrita, a coluna que sustenta essas narrativas, o que as fundamenta enquanto produções engajadas pela subversão de uma ordem e a propositura de outra em que,

O narrador perfilha o quadro de valores das classes sociais aviltadas e se distancia dos representantes das classes abastadas, por isso o empenho em afirmar peremptoriamente as atitudes e ações edificantes das personagens marginalizadas [...]. A solidariedade e o sonho, como antecipação de um futuro promissor, são os agentes de um projeto de transformação do mundo, carimbado por uma feição otimista da narrativa que ganha profundidade histórica, por viabilizar a presença da utopia num universo de miséria e privação (BERGAMO, 2008, p.130).

Nesse movimento, havemos de concordar com Bastide ao afirmar que em Amado, pela primeira vez nosso povo encontra “autonomia literária” (BASTIDE, 1994, *APUD* DUARTE, 1996, p.33). Sobre Araújo, podemos atestar a mesma autonomia em relação aos demais escritores africanos de língua portuguesa, com escrita supostamente despretensiosa, ilustrada, considerada como Literatura Infante Juvenil, a maior parte de seus livros não tem muitas páginas. Entretanto, quando lidos com olhar mais apurado podemos perceber que toca em questões caras ao povo de Cabo Verde, como outros autores contemporâneos, o que difere é a forma como produz. Portanto, com todas as diferenças existentes entre os dois autores, há semelhanças significativas em relação à utopia. Em Amado salta-nos aos olhos,

São romances que dialogam com seu tempo e se inserem na grande corrente de literatura social em vigor no período. Por isto mesmo, ajudam a inverter o percurso histórico de nossa dependência cultural, ao exercer um papel bem definido sobre o romance neo-realista português e sobre a criação de uma narrativa libertária nos países africanos de língua portuguesa (DUARTE,

1996, p.18).

Já em Araújo, a utopia pode passar despercebida pelas características que elencamos no parágrafo anterior, mas está na essência das suas obras, não somente em *Cinco Balas Contra a América* como em outras de sua autoria. Tomemos um trecho em que o Comandante Zero dá uma aula sobre o movimento aos meninos aspirantes a guerrilheiros,

Contou-lhes histórias de homens e mulheres, umas dramáticas, outras *nem por isso*²⁵, gente de carne e osso, gente comum — como eu e os camaradas, exemplificou — a quem era exigido tudo e que em troca apenas recebia a garantia de que aquele sonho não morreria. Gente que lutou, matou e morreu, sofreu, e muito, mas venceu porque nunca deixou de acreditar que um dia iria libertar o solo pátrio da Guiné e Cabo Verde. Gente com muitas dúvidas, algumas certezas, com caráter. Gente com grande sentido de responsabilidade (ARAÚJO, 2008, p.110-111, grifos do autor).

São narrativas, portanto, que aproximam-se por dar ênfase à dimensão universal da luta e da esperança contra toda forma de degradação humana, pela aventura e heroísmo que fundam a busca pela liberdade em seus textos, como projeto estético e político na defesa de que “a palavra deve constituir a encarnação do pensamento e jamais o disfarce da opinião sem compromisso” (ALBORNOZ, 2006, p.20). Compromisso este como sinônimo de engajamento, de fé, de esperança, de utopia, de ética humanista que coincide com

[...] a corrente quente do otimismo militante e da esperança. É nesta corrente quente do marxismo, no chão da realidade dos sonhos humanos, de onde pode brotar uma nova ética. Apoiados num otimismo militante — que nada tem de otimismo ingênuo porque exige a *atuação militante* [...] (ALBORNOZ, 1998, p.14, grifos nossos).

É essa “atuação militante” que o narrador de Amado intitula como as “vozes” que conclamam Pedro Bala à metamorfose de menino de rua a organizador de greves, vozes nomeadas uma a uma, democraticamente, a ocupar uma página inteira do romance convergindo ao destino da personagem que “agora comanda uma brigada de choque formada pelos Capitães da Areia. O destino deles mudou, tudo agora é diverso. Intervém em comícios, em greves, em lutas obreiras. O destino deles é outro. A luta mudou seus destinos” (AMADO, 1997, p.254), a confirmar a existência do projeto da obra em que,

Não é tanto a expressão de uma ideologia, sua colocação em palavras, como

²⁵ O mesmo que “nem tanto”, no glossário da obra, p. 146.

sua colocação em cena, sua exibição, operação em que a mesma ideologia se resolve de alguma maneira contra si mesma, posto que não pode ser exibida de tal maneira sem mostrar seus limites, até o ponto em que se mostra incapaz de assimilar realmente a ideologia adversa (BALIBAR & MACHEREY, 1975, p.35).

A rigor, a ideologia faz-se contraideologia e a utopia ressoa na narrativa pelo destaque de que a luta não se limita ao espaço da cidade de Salvador recebem ordens dos dirigentes para que o estudante Alberto que já tomara parte no grupo “ficasse com os Capitães da Areia e Pedro Bala fosse organizar os Índios Maloqueiros de Aracaju em brigada de choque também. E que depois continuasse a mudar o destino das outras crianças abandonadas do país” (AMADO, 1997, p.254). Confirma-se na literatura a “Esperança” ligada à busca da dignidade humana, contrária ao egocentrismo, à manipulação das massas, à busca desenfreada pelo “ter” sem preocupação com o “ser”, que danosamente nos leva a perdermo-nos de nós mesmos e dos outros. Tudo isso só é possível pelo deslocamento do olhar que deixa de ver o mundo como ordenação mecânica, cartesiana e objetiva para ver as subjetividades que nos engendram e nos constituem como espécie,

Sim, o que foi designado dessa forma situa-se no horizonte da consciência de cada coisa, consciência que segue se adaptando à medida que este horizonte se descortina. Expectativa, esperança e intenção voltadas à possibilidade que ainda não veio a ser: este não é apenas o traço básico da consciência humana, mas, retificado e compreendido concretamente, uma determinação fundamental em meio à realidade objetiva do mundo. Desde Marx não existe mais investigação da verdade e nem juízo realista que possam esquivar-se dos conteúdos subjetivos e objetivos da esperança do mundo — a não ser sob pena de trivialidade ou de beco sem saída. *A filosofia terá consciência do amanhã, tomará o partido do futuro, terá ciência da esperança. Do contrário não terá mais saber* (BLOCH, 2005, p.17, grifos do autor).

Convém pensarmos um pouco mais o que seria a contraideologia, de como se opera no interior das composições literárias a desnaturalização da realidade opressora, que vimos defendendo, questão cara aos pesquisadores que orientam-se pela via dos estudos de “Literatura e Vida Social”, por concordarmos com a explicação, a seguir, de que não se separa a literatura da vida com tudo que nela há, ao contrário, traz a vida com todas as suas contradições,

A narrativa contraideológica interessada no espaço real introduz, portanto, um certo grau de opacidade em relação à transparência absoluta da narrativa mimética ideológica. Sua versão do real é crítica e procura denunciar aquilo que a narrativa do poder ocultou. É o que sucede geralmente com o “romance de 30” na literatura brasileira, descrevendo um espaço antes

ausente da nossa paisagem literária. A estória já não é contada pura e simplesmente do ponto de vista do senhor de engenho ou do bacharel, mas introduzem-se aí outras versões (SANT'ANNA, 1984, p. 44).

Não obstante a esperança e a utopia que permeiam toda a obra de Amado, em 1994 Álvaro Cardoso Gomes em *Roteiro de Leitura de Capitães da Areia*, ao final do livro traz o que chama de “Diálogos & Leituras e que subdivide em partes chamadas: “Ficção e realidade”; “Um livro muito atual”; “O massacre da Candelária”; “A continuação do massacre”; “A opinião e a negligência oficial”; “Águas de bacalhau” e “Dolorosas respostas a algumas questões”, seguidas de uma entrevista feita pela revista *Isto É* com um dos sobreviventes do massacre da Candelária.

Em “Diálogos & Leituras” Gomes faz uma análise comparativa entre o que se veicula sobre a temática dos menores abandonados e o que tínhamos nos anos finais do século XX, que constatamos, hoje, quase não haver diferença. Aborda os massacres de menores acontecidos no Brasil que se fizeram conhecidos mundialmente, um dos mais marcantes, o da Candelária, no Rio de Janeiro. Sobre *Capitães da Areia* diz “que é um dos poucos romances de denúncia social, escrito com talento e amor, que põe o dedo numa das maiores feridas de nosso país: a situação do menor abandonado” (GOMES, 1994, p.75). Sobre o contexto em que produziu a crítica, analisa objetiva e certamente a conjuntura brasileira tão conhecida por nós, cada vez mais grave, à medida que a chamada (in) civilização avança,

Apresentemente, muita coisa mudou no Brasil de 1937 para cá. O país passou por um desenvolvimento extraordinário: estabeleceu-se um processo de industrialização, que teve como consequência o crescimento das grandes metrópoles, o aumento da produção agrícola e da produção dos bens de consumo. Mas esse desenvolvimento econômico não esconde uma triste verdade: o Brasil é uma nação de ilhas de prosperidade em meio à miséria generalizada, como se o primeiro dos carros importados, dos aparelhos eletrônicos, das roupas de grife com o Terceiro Mundo das favelas, dos rios poluídos e das crianças sobrevivendo precariamente nas ruas (GOMES, 1994, p.75).

Poderíamos pensar a partir da análise de Gomes de que adiantam as denúncias feitas pela literatura e pelas outras artes se a situação só tem se agravado? Mas preferimos optar pela visão de que sem a atuação dos autores engajados e de todos os movimentos sociais essa realidade poderia ser ainda mais degradante, conforme se atesta na fala da personagem Thuair de *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto "O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem

parentes do futuro” (2007, P. 55). A personagem mantém o sonho diante de um cenário deserto, em meio aos restos mortais de guerra. É de leituras como essa que nos constituímos e optamos por apostar em um horizonte de possibilidades e continuarmos o movimento rumo à utopia concreta, fazendo cada um a nossa parte em espaços onde atuamos, seguindo a tônica do pensamento Blochiano que,

O mundo, do qual a imaginação utópica é o correlato, não está fechado. Do mesmo modo que o homem, ele não é compacto; muitas coisas no mundo estão abertas, ainda não foram decididas, são mutantes, mutáveis; ainda podem ser exploradas, completadas; ainda não foram esgotadas em suas possibilidades, estão sujeitas a modificações. É este o motivo da atitude militante; um pessimismo absoluto não se justifica porque nada ainda está perdido; um otimismo ingênuo, mecanicista, também não se justifica, porque nada está garantido. O *otimismo militante* se parece mais com o *pessimismo relativo* que vê, ao mesmo tempo, que nem tudo está ganho mas nem tudo está perdido neste mundo real atual (ALBARNOZ, 1999, p.23, grifos nossos).

Escolhemos dar destaque aos termos que grifamos por vermos neles o equilíbrio tão em falta na conjuntura atual, pois quando não se relativiza o pessimismo a tendência é a estagnação pelo discurso de que não há o que fazer, que políticos são todos iguais, “farinha do mesmo saco”, todos corruptos, etc., também se fecha e não se vê qualquer avanço que ocorra. Essa é uma posição bastante perigosa, é ao mesmo tempo alienação, passividade, desencanto e descompromisso com o nosso tempo e com a própria condição humana. Do outro lado, os que mantém acesa a chama da esperança vivem em constante ação pelo “otimismo militante”, que não significa o sonho noturno em “berço esplêndido” ou em uma rede armada sob sombras, mas o sonho acordado do “Princípio Esperança” ou “Princípio da Juventude”, como participantes de um mundo que se gesta a passos curtos, mas contínuos,

Por isso mesmo, Capitães da Areia continua vivo, pois nos acorda para fatos que a *nossa consciência às vezes prefere que sejam esquecidos* ou, nos casos mais drásticos, como acontece com as pessoas sem um mínimo de humanidade, que a consciência prefere apagar, mesmo que seja com um tiro no olho de quem a incomoda (GOMES, 1994, p.86, grifos nossos).

A citação, acima, nos lembra o filme *Quanto Vale Ou é Por Quilo?* (2005), dirigido por Sérgio Bianchi, que retoma crônicas do período da escravidão no Brasil e faz livre adaptação do conto *Pai Contra Mãe*, de Machado de Assis, transita entre o documentário e a narrativa de ficção, em franco diálogo com o contexto atual, com as ONGs (Organizações não Governamentais) que vivem de explorar a situação de miséria, promovendo o

enriquecimento de muitos pela corrupção. O referido filme nos veio à memória pela reação do público quando da pré-estreia do mesmo, por isso grifamos o trecho de Gomes “nossa consciência às vezes prefere que sejam esquecidos”, pois é o que se constata a seguir em resenha²⁶ do filme,

Ao final da sessão, na sala 4 do Espaço Unibanco, na capital paulista, a plateia parecia não conseguir se erguer das poltronas, o silêncio era fúnebre, de fato alguém tinha retirado o nosso chão. Precisávamos reconstruí-lo para poder nos erguer. Uma dupla de senhoras tentou resolver a questão da forma mais fácil dizendo: "O filme é pura promoção do conflito". Pois é, ficou tudo tão evidente que para alguns é preferível imaginar que o conflito ainda não está posto no cotidiano brasileiro (KANASHIR, 2005).

Constata-se, assim, que tanto a literatura quanto as outras artes empenhadas em denunciar realidades opressivas, muitas vezes são ignoradas ou denegridas com o intuito de manter tudo como está, pois é conveniente para muitos que se beneficiam do sistema opressor. Mesmo assim, há movimentos em todas as áreas da sociedade, inclusive da literatura, que não deixam apagar-se a chama da esperança, insistem em ler a realidade a contrapelo de como o sistema político e econômico fazem questão de ocultar para manter, pois “[...] se o outro nos constitui em nossa unidade, também nos constitui em nossa divisão [...] se pode ajudar a nos construir, pode também nos rejeitar e provocar nossa ruptura [...], pois todo homem é, a um só tempo, específico e representante do Universal” (ENRIQUEZ 2004, p.51).

Entretanto, muitos seres se sentem parte desse Universal, ou porque beneficiam-se materialmente de determinadas posições ou porque não lhes foi dada a oportunidade de pensarem pela ótica da Ética Humanista, de desenvolverem a sensibilidade em relação aos semelhantes, de “[...] elaborar valores, preocupar-se com esse outro, em uma palavra, colaborar com ele, permanecendo o mais próximo possível de sua autenticidade” (ENRIQUEZ, 2004, p.51). Ao contrário, afastam-se cada vez mais da religação com a humanidade, isolando-se em “castas”, fechando-se em muros com cercas elétricas, o que nos torna cada vez mais pobres enquanto gênero humano.

Os ideais veiculados pela literatura que empenha-se em pensar sobre todas essas relações em algum momento há de fazer efeito na vida dos leitores, não podemos perder a esperança, “[...] as palavras organizadas são mais do que a presença de um código: elas

²⁶ Disponível em: <http://www.comciencia.br/dossies-1-72/resenhas/2005/07/resenha1.htm>. Acesso em 18/04/2018, às 19h15.

comunicam sempre alguma coisa, que nos toca porque obedece certa ordem. Quando recebemos o impacto de uma produção literária, oral ou escrita, ele é devido à fusão inextricável da mensagem com a sua organização [...] (CANDIDO, 1986, p.178).

Retornando aos enredos de Amado e Araújo, pode parecer romântico, até ingênuo o caso de Pedro Bala, menino de rua comandar uma greve e promover o movimento para além do espaço em que vivia; o Comandante Zero abrir mão das mordomias que poderia ter por sua militância no PAIGC; Bob que só militava em função de conquistar garotas ter se destacado entre os demais, vindo a atuar como repórter em áreas de conflitos armados. Mas, quando ousamos sonhar juntos, a narrativa flui como um rio que corre e acompanhamos o fluxo das águas, parafraseando Drummond damos as mãos aos narradores e vamos juntos por compreendermos os seus sonhos como necessários, como anunciação de que,

[...] a consciência utópica quer enxergar bem longe [...] para atravessar a escuridão bem próxima do instante que acabou de ser vivido [...]. Em outras palavras: necessitamos de telescópio mais potente, o da consciência utópica afiada, para atravessar justamente a proximidade mais imediata, [...], em que ainda reside do encontrar-se e do estar-aí, no qual está simultaneamente todo o nó do mistério do mundo. [...] Assim, o ainda-não-consciente no ser humano efetivamente faz parte do que ainda-não-veio-a-ser, do ainda não produzido, do ainda não manifestado no mundo. Sendo que a análise da consciência emancipatória deverá servir fundamentalmente para que [...] os retratos da vida melhor desejada tornem-se psicomaterialmente compreensíveis (BLOCH, 2005, p.23).

Este alargamento da visão para a frente, para o longe e para os lados, tira o foco de visão única, pessimista e amplia o olhar, ao mesmo tempo para ver as injustiças e para apontar saídas, pode-se dizer de Araújo o mesmo que foi dito sobre Amado. Segundo Silva (2010), mesmo que às vezes pareça que tudo vai se desmoronar em seus enredos, pela composição sarcástica, pela ironia e amargura com que tecem as críticas ao poder instituído, ao final o leitor pode ver um fio de esperança, levantar a cabeça e sentir-se mais encorajado a enfrentar a realidade, “[...] porque nunca se abateu a sua crença na criatura humana, sai-se de quase todos os seus livros de cabeça alta, e, muitas vezes, com o coração, mais do que curado, feliz” (SILVA, 2010, p.16). São elementos que vão em direção ao entendimento do sentido de utopia nos moldes que a define Boff (2002), como movimento que “incita as ações humanas e impede a estagnação da história em fatos atuais, que nos impulsiona a mantermos a esperança com vistas aos fins, mesmo antes da percepção dos meios para os atingirmos, (...) mantém a esperança aberta para cima e para frente. Como as estrelas” (p.33).

Na mesma linha de pensamento, acreditamos que esteja Said, um dos autores contemporâneos que pensam nas relações humanas e identitárias sob o prisma político, econômico e social, na obra *Humanismo e Crítica Democrática* (2007), mais especificamente, no capítulo 1. “A Esfera do Humanismo” em que propõe pensarmos as implicações em torno do entendimento que carrega o conceito de “Humanidades”. Apesar de todas as contradições emanadas dessa discussão, em que para algumas cabeças pensantes a porção humana só apareceria significativamente nas obras clássicas, vimos a possibilidade da desconstrução desse viés de entendimento.

Articulamos a abordagem feita por Said sobre o “Humanismo” ao papel não apenas das chamadas obras clássicas, mas das obras literárias de qualquer período, sem nas palavras do autor, “nenhuma contradição entre a prática do humanismo e a prática da cidadania participativa” (SAID, 2007, p.42). Avesa ao “retraimento e exclusão”, em que fatalmente cairíamos se adotássemos a mentalidade de algumas autoridades do universo acadêmico. Mas, de que forma podemos pensar que isso se daria? Um dos caminhos seria encarar o novo não enquanto negação da tradição, mas como intervenção que venha representar a diversidade e as mazelas sociais do nosso tempo. Já que “Toda linguagem existe para ser revitalizada pela mudança” (SAID, 2007, p.43).

Verificamos a sintonia de Said com as reflexões de Fromm (1972) ao discorrer sobre a Ética Humanista, em que afirma não haver nada mais digno que a existência humana, em coletividade, concluindo que “o homem só pode realizar-se e ser feliz em ligação e solidariedade com seus semelhantes” (FROMM, 1972, p.23). Em suma, para o autor, ser humanista é considerar o “bem como a afirmação da vida, o desenvolvimento das capacidades do homem” (FROMM, 1972, p.27), o que, certamente, vem coadunar com as proposições de Said, ao discordar de que, apenas, as obras Clássicas conteriam a essência do Humanismo capaz de pensar/sentir “as dores e as delícias” de sermos humanos, na essência do que o termo “humano” significa, de fato. Ousando, assim, dizer que “o núcleo do humanismo é a noção secular de que o mundo histórico é feito por homens e mulheres, e não por Deus” (SAID, 2007, p.29). A prática humanista, ainda, segundo Said, é feita por homens e mulheres em movimento, a questionar, reinterpretar, incessantemente, os produtos históricos, culturais, sociais e as certezas eruditas.

Em suma, somos resultado dos significados que atribuímos ao que nos acontece no decorrer da existência, ao mesmo tempo esses significados não são constituídos apenas de

escolhas pura e simplesmente, como, às vezes, querem nos fazer acreditar, apagando qualquer rastro ideológico de como as relações sociais são produzidas.

CONCLUSÕES

Narrar é agir. O significado do vivido toma forma nas ações e através das ações compartilhadas, que se tornam o meio essencial para lançar os fundamentos de uma atuação autêntica que o futuro arrancado ao passado, na narrativa, deixa entrever (MARGATO & GOMES).

Após a demonstração do percurso de leitura realizado, é necessário tecermos algumas considerações para efeito de finalização do trabalho sem a pretensão de fechar-se a outras possibilidades de interpretação, pelo contrário, aberta ao diálogo, às contribuições e, até mesmo, disponível a reconsiderar pontos de vista por pensarmos com Boff (2002) que “todo ponto de vista é a vista de um ponto”.

Assim, optamos por retomar o objetivo geral do projeto de pesquisa da tese, apresentado no processo de seleção quando pleiteávamos a vaga no Programa de Pós Graduação em Estudos Literários. Naquele momento foi considerado bastante pertinente, pela banca, o título do projeto em forma de pergunta: “*Capitães da Areia e Cinco Balas Contra a América: Arte Engajada ou Populismo Literário?*”.

Para responder à questão, traçamos como objetivo geral do projeto estudar as duas obras literárias, de forma comparada, com vistas a entender as estratégias da narrativa, com foco na construção das personagens, buscando desvendar elementos da literariedade ou da falta dela, em confluência com aspectos sócio-histórico-políticos; buscando responder se as obras correspondem ao engajamento literário ou, apenas, ao populismo literário.

Com efeito, para alcançar o que propusemos como objetivo geral, delineamos os pequenos passos a serem seguidos, em forma de objetivos específicos: Compreender os espaços sócio-histórico-políticos em que as obras literárias foram produzidas; Investigar o papel social do autores, nos espaços culturais de produção/recepção de suas obras; Identificar as relações das obras literárias com as problemáticas sociais; Cotejar as obras literárias com as teorias que apoiam a proposta de pesquisa; Verificar estratégias discursivas de articulações entre ideologia e cultura, no interior das obras; Reconhecer, nas obras, as codificações literárias que podem ser consideradas como engajamento literário.

Certamente, ainda em forma de projeto, já vislumbrávamos hipóteses de que as duas obras em pauta iam além da literatura panfletária, por isso o interesse em estudá-las, a

fim de aprofundarmo-nos no que sempre nos seduziu, desde a pesquisa de Mestrado, mesmo tendo estudado outro autor, a saber, José Saramago e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* lado, a lado com os quatro Evangelhos Bíblicos.

Isso porque percebemos vários pontos de confluência entre as obras de Saramago e as obras estudadas na pesquisa que ora concluímos. Todas elas apontam para o comprometimento com a desalienação, compreendido como sinônimo de engajamento, de humanização e de “utopia concreta”, elementos que confluem para se chegar a bom termo no que refere-se ao plano estético da literatura pelos vieses da linha de pesquisa “Literatura e Vida Social em Países de Língua Portuguesa”.

Seguindo esse raciocínio, nos debruçamos sobre as obras de Amado e Araújo com intento de extrair delas o que as coloca no patamar de obras literárias que têm projeto de escritura e de transgressão, produzidas em franco diálogo com a realidade social, histórica, cultural e política. De modo que, ao mesmo tempo em que escrevem a realidade, subvertem essa mesma realidade, por isso transgressoras, cada qual ao seu modo, por meio de estratégias de composição que demonstramos no corpo da tese e acreditamos ter logrado êxito.

Conforme anunciado no resumo, desvendamos os meandros da criação literária de dois autores que não se furtam a assumirem a militância cidadã e a carregarem para suas obras o que vivenciam ou vivenciaram, que mesmo separados pelo tempo e pelo espaço têm muito em comum. No caso de Amado, no Brasil dos anos de 1930; quanto a Araújo, escritor contemporâneo em plena produção, vivendo em Portugal, mas sempre atento às questões de Cabo Verde e de outros países africanos de língua portuguesa, tematizadas em suas obras.

Com isso evidenciamos a proposta de ambos, em Amado desde a abertura da obra em tom de denúncia por meio de vozes dissonantes sobre os Capitães da Areia, personagens que viviam à margem da “sociedade de bem” da cidade de Salvador. Vozes dissonantes porque ocupam lugares sociais diferentes, assim como são diferentes os destaques dados aos discursos no meio de comunicação “O Jornal da Tarde”, suporte desses discursos, conforme o interesse do mesmo, de entrada dizendo da “infestação” da cidade pelos Capitães.

Assim, a parcialidade do veículo de comunicação fica evidente, as publicações de matérias com discursos de condenação, como a do Secretário de Polícia ou do Juíz de Menores, ocupavam as primeiras páginas do Jornal, sempre com comentários depreciativos e julgamentos; em relação às poucas vozes de defesa, como a carta do Padre José Pedro ou da mãe de um dos menores, o lugar era a quinta página, sem comentários ou destaques.

Em contrapartida, no decorrer do enredo da narrativa evidencia-se o projeto transgressor em que os Capitães são elevados à categoria de personagens que vivem toda sorte de marginalização e injustiças, mas são humanizados, solidários, organizados e irmanados no propósito de sobrevivência e de desmascaramento da ordem social que faz com que comportem-se e vivam como desviados dessa ordem opressora.

Nesse propósito, a personagem Padre José Pedro cumpre papel essencial ao abrir mão das regalias que poderia ter no sacerdócio para colocar-se ao lado dos Capitães, aprendendo com eles, insubordinando-se às normas da Igreja que ao invés de acolher, exclui os que mais necessitam de acolhimento. Tudo isso, não sem antes passar pelo calvário de angústias, dúvidas, inúmeros questionamentos sobre se seria certo agir como “comunista”, termo usado pelo seu superior, ao descobrir que o Padre defendia os excluídos.

Configurada desse modo, gradativamente, a narrativa nos permite acompanhar de forma palpável a evolução da personagem rumo à humanização e ao engajamento que o leva a posicionar-se e ganhar autonomia frente aos próprios ideais e sentimentos, contrários ao que aprendera no seminário. Diante disso, sentimo-nos autorizados a ler a obra como exercício de militância, à medida em que levanta o véu da ideologia, que enuncia pela voz das personagens a identificação política. Se comunista for quem fica ao lado dos marginalizados, então o Padre Pedro chega à conclusão de que era, assim como Cristo no Evangelho que ele aprendera, também foi. É nessa tensão, portanto, no embate com o Outro que se forja o Eu de Padre Pedro, que o faz escolher ao lado de quem ficaria, caminhando rumo aos que considera seus semelhantes, os doqueiros, os oprimidos, os Capitães.

Nessa perspectiva situa-se a dimensão ética de Amado, o posicionamento assumido face ao desencanto com a organização social do mundo, que transformado em evento ganha profundidade por meio da construção das personagens em quem projeta esse desencanto, mas ao mesmo tempo as nutre de força utópica e as encoraja ao enfrentamento das forças opressoras. É a estética que convida o leitor a perceber como a vida é jogada/arranjada dentro da narrativa, é a revolução pela palavra, a confirmar que “O próprio cotidiano, quando se torna tema da ficção, adquire outra relevância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea” (ROSENFELD, 2005, p.46).

O mesmo projeto de escritura vemos em Araújo, ao transportar o leitor para o momento histórico e o espaço de luta pela independência de Cabo Verde, ao reescrever a atuação do PAIGC, pondo-nos a questionar as verdades históricas, no mais das vezes, tidas

como únicas e inquestionáveis verdades lidas em documentos oficiais, em que as vozes que falam são as do Poder instituído.

Já dissemos, anteriormente, sobre os nossos esforços, sem sucesso, para encontrar publicações críticas às obras de Araújo, no Brasil, em Cabo Verde e em Portugal, o que nos leva a concluir a inexistência da referida crítica. Nesse sentido, optamos por tomar a escrita do autor como paródia da história, em que, ao mesmo tempo, repete e subverte o movimento de libertação, sobretudo pela via da ironia, desde a concepção das personagens, a atuação das mesmas no enredo e o destino de cada uma que se mostra ao leitor de forma inovadora.

Importa reafirmarmos a leitura da obra como paródica pela percepção de que nos transporta ao tempo e ao espaço históricos de 1975, em que apreendemos considerável desencanto com a realidade. No entanto, ao integrar os elementos históricos à ficção, o faz de forma lúdica, despertando em nós os mais diversos sentimentos compreendidos como “o fenômeno de que o prazer estético integra no seu âmbito o sofrimento e a risada, o ódio e simpatia, a repugnância e a ternura, a aprovação e desaprovação [...]” (ROSENFELD, 2005, p.47).

Em consonância com o autor citado, é necessária atenção e sensibilidade apuradas para que o todo estético da obra faça sentido, para percebermos, de forma viva, a posição do autor frente ao “de fora”, com toda a complexidade e paradoxos em que se apresenta no mundo, e que recolhido ao interior das obras ganha nova roupagem e sentido, conforme o projeto de escritura.

Portanto, o devido distanciamento do real histórico retomado por Araújo permitiu-lhe a construção paródica que denota o desencanto e, ao mesmo tempo, tinge a narrativa com as cores da utopia concreta de quem acredita no devir e, por isso mesmo, reescreve esse passado. Se assim não fosse não haveria necessidade de remexê-lo, poderia deixá-lo em sossego, mas ao retomá-lo posiciona-se e demonstra o comprometimento em corrigi-lo.

Assim, pensamos ter respondido à pergunta inicial e demonstrado em nossa interpretação apoiada em bases teórico-críticas sólidas, que as obras de Amado e Araújo resultam de um projeto estético elaborado como propositura de desvelamento, cada um em seu tempo, de questões cruciais que comprometem a integridade humana.

Para concluir, reiteramos a nossa crença na capacidade da literatura de movimentar ideias, sentimentos e desejos de um mundo mais justo, de mover posicionamentos enraizados e camuflados por ideologias cristalizadas, desde sempre, que já estavam em vigor no mundo,

quando adentramos nele. Entretanto, não são naturais, mas orquestrados em desfavor da equidade e em favor da eternização de benesses para poucos. Sendo assim, do mesmo modo que alguns planejam e constroem, podemos batalhar pela desconstrução, eis a ideia fundante da literatura engajada.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, História e Política*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *De Vãos e Ilhas: Literatura e Comunitarismos*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2003.
- _____. *Fronteiras Múltiplas, Identidades Plurais: Um Ensaio Sobre Mestiçagem e Hibridismo Cultural*. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- ABDALA JÚNIOR, SILVA, R. (Orgs.). *Literatura e Memória Política: Angola. Brasil. Moçambique. Portugal*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2015.
- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1989.
- ADORNO, T. *Notas de Literatura*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 1991
- _____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão, Edições 70, Lisboa, 1991.
- ALBORNOZ, S. *Ensaio sobre Ernst Bloch*. 2ª Ed. Porto Alegre: UNISC, 2006.
- _____. *O Enigma da Esperança: Ernst Bloch e as margens da história do espírito*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- ALMEIDA, João Ferreira de. (trad.) *Bíblia sagrada*. São Paulo: sociedade bíblica do Brasil, 1969.
- AMADO, JORGE. *BAHIA de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- _____. *Capitães da Areia*. 90ª. ed. São Paulo: Record, 1997.
- ANDRADE, C. D. *A Rosa do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- ARAÚJO, JORGE. *Cemitério dos Amores Vivos*. Lisboa-Portugal, Clube do Autor, 2015.
- _____. *Cinco Balas Contra a América*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- _____. *Comandante Hussi*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação Da Realidade Na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- BALIBAR, Étienne; MACHEREY, Pierre. Sobre a literatura como forma ideológica: algumas hipóteses marxistas. In: SEIXO, Maria Alzira et al. *Literatura: significação e ideologia*. Tradução de Maria Madalena Gonçalves. Lisboa: Arcádia, 1979. p. 19-51.

BARRETO, André Valente de Barros. *A Revolução das Paixões*. São Paulo. Annablume, 2000.

BARROS, José Martins. *Jorge Amado: 30 Anos de Literatura*. São Paulo: Martins, 1961.

BARROS, Manoel de. In: ALVES, Rubem. *Entre a Ciência e A Sapiência*. São Paulo: Loyola, 1996.

BARROS, Manoel de. *Matéria de Poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

BIANCHI, Sérgio. *Quanto vale ou é por quilo?*. Rio de Janeiro: Agravo Produções Cinematográficas, Riofilme, 2005

BLOCH, ERNEST. *O Princípio Esperança*. V2. Trad. Werner Fuchs. EDUERJ: Contraponto. Rio de Janeiro. 2006.

_____. *O Princípio Esperança*. V3. Trad. Nélio Schneider. EDUERJ: Contraponto. Rio de Janeiro. 2006.

_____. *O Princípio Esperança*. V1. Trad. Nélio Schneider. EDUERJ: Contraponto, Rio de Janeiro, 2005.

BOFF, Leonardo. *Crise: oportunidade de crescimento*. Campinas-SP: Verus, 2002.

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

BRASIL ESCOLA. Disponível em <http://brasilecola.uol.com.br/religiao/omolu.htm>. Acesso em 24/05/2017

BRECHT, Bertolt. *Antologia poética*. 2ª ed. São Paulo: Elo, 1982.

BUARQUE, Chico. Apesar de Você. In: _____. *Álbum Chico Buarque*: Polygram, 1978.

_____. Construção. In: _____. *Álbum Construção*: Polygram, 1971.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, A, ROSENFELD, A. et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANDIDO, A. . *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.

_____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1986.

CARELLI, Fabiana. Jorge dos Subterrâneos: Literatura, História e Política no Estado Novo. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin & SILVA, Rejane Vecchia Rocha e (orgs). *Literatura e Memória Política: Angola. Brasil. Moçambique. Portugal*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2015.

CARVALHAL, Tânia Franco (org.). Saramago na Universidade. Porto Alegre: Ed. Universidade – UFRGS, 1999.

CHAUÍ, Marilena. *Convite a Filosofia*. 12. ed. São Paulo: Atica, 2000.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (Orgs.). *A Kinda e a Misanga: Encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: Teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

CORTELLA, Mario Sergio. *Não Nascemos Prontos*. RJ: Vozes, 2008.

COUTO, MIA. Depoimentos. IN: SCHWARCZ, Lilia Moritz & GOLDSTEIN, Ilana Seltzer (Orgs.). *Cadernos de Leitura: O Universo de Jorge Amado*. Companhia das Letras: SP, 2009.

_____. *Pensatempos: Textos de Opinião*. Lisboa: Caminho, 2005.

_____. *Sobre A Influência Do Escritor Baiano Jorge Amado Nos Jovens Da África Portuguesa*. Disponível em: <http://integras.blogspot.com.br/2008/04/mia-couto-fala-da-influencia-de-jorge.html?m=1>. Acesso em 20/10/2017.

_____. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Record, 1993

CUNHA, Aloisio. *DESCAMINHOS DO TREM: AS FERROVIAS NA BAHIA E O CASO DO TREM DA GROTA (1912 – 1976)*. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11625/1/aloisio_cunha_descaminhos.pdf. Acesso em 20/10/2017

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascoal a Sartre*. São Paulo: Edusc, 2002.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/dora/>. Acesso em 20/10/2017

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: Romance em Tempo de Utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996

EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. Tradução: Matheus Corrêa. São Paulo:

Editora Unesp, 2011.

EHRENBURG, Ilya. O Romancista Jorge Amado. In: MARTINS, José de Barros (Org.). *Jorge Amado: 30 Anos de Literatura*. São Paulo: Martins, 1961.

ENRIQUES, Eugène. O Outro, Semelhante ou Inimigo. In: NOVAES, Adalto (org). *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ESPINOSA, Antônio Roberto. *Entrevista para o caderno Literatura Comentada da Editora Abril*, 1981.

FERREIRA, Ana Paula. Entre o diálogo e a dialética: a dimensão metaficcional do romance neo-realista. In: *Revista Via Atlântica*, Nº 01. São Paulo-USP, março de 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em 20-04-2018

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.

FOSTER E. M. *Aspectos do Romance*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

FRIEDMAN, Norman. O Ponto de Vista na Ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*, São Paulo, Nº 53, p. 166-182, março/maio 2002.

FROMM, ERICH. *A Revolução da Esperança*. Tradução de Edmond Jorge. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

FROMM, Erich. *Análise do Homem*. Rio de Janeiro: Zahar Editôres, 1972.

FUENTES, Carlos. *Geografia do Romance*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GOMES, Álvaro Cardoso. *Capitães da Areia: Roteiro de Leitura*. São Paulo: Ática, 1994.

GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde: literatura em chão de cultura*. Praia, Cotia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro; Ateliê Editorial; UNEMAT, 2008.

HENLEY, William Ernest. *A Book of Verses*. 3ª Ed. New York: Scribner & Welford, 1891.

HOBSBAWM, Eric. *Bandidos*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e Política da Ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

_____. *Uma Teoria da Paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

KEHL, Maria Rita. *Civilização Partida*. In: NOVAES, Adalto (org). *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo. Perspectiva, 1974.
- LEITE, José Corrêa. Um Marxismo Para Nosso Tempo. In: LÖWY, Michael & BENSAÏD, Daniel. *Marxismo, Modernidade, Utopia*. São Paulo: Xamã, 2000.
- LEMINSK, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *Clarice Lispector entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LÖWY, Michael & BENSAÏD, Daniel (org). *Marxismo, Modernidade, Utopia*. São Paulo: Xamã, 2000.
- MACÊDO, Tania Celestino de. A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa. In: *Revista Via Atlântica*. Dossiê 13: Literatura, História e Política, 2008.
- MARTIN, Vima Lia & MORAES Anita Martins Rodrigues de. O Brasil e a Poesia Africana de Língua Portuguesa. In: *Revista SCRIPTA*. Belo Horizonte, v. 15, n. 29, p. 69-84, 2º sem. 2011.
- MARTINS, José de Barros. *Jorge Amado Povo e Terra: 40 Anos de Literatura*. São Paulo: Martins, 1972.
- MÉNDEZ, Emílio Garcia. *Infância e Cidadania na América Latina*. São Paulo: HUCITEC, 1996
- MENEZES DE SOUZA, Lynn Mário T. Hibridismo e Tradição Cultural em Bhabha. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da cultura: Mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boi Tempo, 2004. P. 113-133.
- MOISÉS, Leyla Perrone. O Evangelho Segundo Saramago. In: BERRINI, B. (org) *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.
- MORAES, Vinícius de. *O operário em construção e outros poemas*. 7ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MORGATO, Izabel & GOMES, Renato Cordeiro (Orgs). *Literatura e Revolução*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- MORIN, Edgar. *Meus Demônios*. 1ª Ed. Tradutores: Leneide Duarte e Clarisse Meirelles. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- _____. *O método II: a vida da vida*. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- _____. *O problema epistemológico da complexidade*. 3 ed. Portugal: EuropaAmérica, 2000
- MORUS, Thomas. *Utopia*. Edição Ridendo Castigat Mores. Nelson Jahr Garcia. Fonte Digital WWW. Jahr.org. 2001.

- MÜSTER, Arno. *Ernst Bloch: Filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.
- NETO, João Cabral de Melo. *Morte e Vida Severina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- NEVES, Bárbara Cecília dos Santos. *A Voz dos Excluídos: Uma Análise da Linguagem em Capitães Da Areia*. Cadernos do CNLF, Vol. XVII, Nº 12. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2013.
- NOVAES, Adalto (Org). *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Ficção e guerra angolana: a perda da inocência. IN: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (Orgs.). *A Kinda e a Misanga: Encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007.
- PEREIRA, Daniel A. *Das relações históricas Cabo Verde/Brasil*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores-Fundação Alexandre de Gusmão, 2011. Link para download: <http://www10.iadb.org/intal/intalcdi/PE/2012/10562.pdf>. Acesso em 20/10/2017
- PITA, António Pedro. *A Vida e a Arte de António Ramos de Almeida*. Companhia das Lezírias, 1985.
- POEL, Frei Francisco. Disponível em: <http://www.franciscanossantacruz.org.br/artigo/religiosidade-popular>. Acesso em 25/01/2017
- REICH, Wilhelm. *O Assassinato de Cristo*. São Paulo: Martins Fonte, 1991.
- RESENDE, Vânia Maria. *O Menino na Literatura Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RICOEUR, P. *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias: Edição Comemorativa*. RJ: Nova Fronteira, 2016.
- ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. A militância política na obra de Jorge Amado. IN: SCHWARCZ, Lilia Moritz & GOLDSTEIN, Ilana Seltzer (Orgs.). *Cadernos de Leitura: O Universo de Jorge Amado*. Companhia das Letras: SP, 2009.
- SAID, Edward W. *Humanismo e Crítica Democrática*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias Africanas: História & Antologia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTOS, Pedro Brum. Escrita, História e Política em José Saramago. IN: ABDALA

JUNIOR, Benjamin & SILVA, Rejane Vecchia Rocha e (orgs). *Literatura e Memória Política: Angola. Brasil. Moçambique, Portugal*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2015.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Entrevista à Antonio Júnior*, Disponível em:

http://www.blocosonline.com.br/entrevista/pop_artistas/jose.php. Acesso em 25/02/2018

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz & GOLDSTEIN, Ilana Seltzer (Orgs.). *Cadernos de Leitura: O Universo de Jorge Amado*. Companhia das Letras: SP, 2009.

SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da Viagem na Literatura*. Lisboa: Cosmos, 1998.

SILVA, Alberto da Costa. *Jorge Amado Essencial*. (Seleção e Prefácio). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVA, Avani Souza. Cinco Balas Contra a América, de Jorge Araújo: desconstrução e identidade na literatura infantil e juvenil cabo-verdiana. In: GOMES, Simone Caputo; MANTOVANI, Antonio Aparecido; PEREIRA, Érica Antunes (Orgs.). *Literatura Cabo-verdiana: leituras universitárias*. Cáceres-MT: Ed. UNEMAT, 2015.

SINGER, André. *A luta de classes não morreu – Sobre a atualidade do Marxismo e a relevância de Os Sentidos do Lulismo*. Disponível em: <https://acasadevidro.com/2016/04/19/em-debate-a-luta-de-classes-morreu/>. Acesso em 12/04/2018, às 17h.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. O Romance Brasileiro: do periódico ao livro. IN: ROCHA, João Cezar de Castro. *Intersecções: a materialidade da comunicação*. Rio de Janeiro: Imago Ed.: EDUERJ, 1998.

TITÃS. Comida. In: _____. *Jesus não tem dente no país dos banguelas*. WEA, 1987.

VANDRÉ, Geraldo. *Pra não dizer que não falei das flores*. Segundo Festival Internacional da Canção, 1968.

VITÓRIA, Ana. *Jornal de Notícias*. Disponível em: <https://www.jn.pt/artes/interior/beijamim-e-o-novo-livro-de-jorge-araujo-1611124.html>. Estoril-Portugal. Acesso em 25/02/2018, às 16h30.

WOOLLACOTT, John. *A Luta Pela Libertação Nacional Na Guiné-Bissau E A Revolução Em Portugal*. Análise Social. Vol. XIX (77-78-79), 1983- University of Manchester, 1983.

APÊNDICE

APÊNDICE I - Respostas do autor Jorge Araújo, via e-mail, às questões formuladas para este estudo

1-Para início de conversa, o que mais me chamou a atenção em *Cinco Balas Contra a América* foi a “biografia” das personagens, ao final da narrativa.

Você poderia falar a respeito dessa estratégia narrativa?

“A revolução foi o começo. O começo do país e da nova vida de todas as personagens. Uma vida impensável na véspera. O golpe militar de 25 de Abril alterou profundamente Portugal e todas as suas antigas colónias. De um dia para o outro, caíram velhas certezas e abriram-se novos caminhos. O futuro ganhou cor. E ganhou mundo. De um dia para o outro, o futuro daqueles miúdos tornou-se outro – passaram de atores secundários a atores principais. Assim, em termos de estrutura narrativa, era importante levantar o véu sobre esse futuro - o que é que a revolução fez deles, o que é que a vida lhes reservou, para onde caminhou o sonho.”

2- O capítulo que contém a biografia das personagens é intitulado “Bala Final”. Eu interpretei isso com o ditado popular “última carta na manga” do narrador para dar ao leitor o destino das personagens. Como economia narrativa que diz muito em poucas páginas, o que poderia render centenas de páginas se fosse outra a opção de narrar. Claro que isso não diminui em nada a obra, pelo contrário, é inovador.

Qual a sua intenção ao chamar o capítulo de “Bala Final”? E sobre a “economia narrativa” o que você diria?

“Este livro nasce de uma história real, por mim vivenciada nos tempos loucos da revolução. De um momento intenso, só possível num momento tão singular quanto aquele que respira entre a revolução na antiga metrópole e a independência das antigas colónias. Tudo era política, tudo eram sonhos e possibilidades. Quis contar a história desse momento, consciente de que, ao fechar o livro naquela aventura estava a abri-lo à complexidade da época. Quando um país (re)nasce, os seus filhos renascem também. Para o bem e para o mal, ao princípio, tudo é promessa de que nada fica igual. Aquilo a que chama de “economia narrativa” deve-se,

sobretudo, à intenção de focar o livro naquela história. Dar mais espaço à vida das personagens pós “a noite em São Pedro”, seria perder o essencial, o futuro de cada um acaba por ser um elemento acessório na estrutura narrativa. A história daquela noite em São Pedro é o momento, o momento de viragem. Um rito de passagem entre o passado e o futuro. No entanto, pareceu-me crucial aflorar o futuro, o que a vida acabou por reservar a cada um deles e o destino que cada um traçou.”

3- *Cinco Balas*, assim como *Comandante Hussi* são chamadas, por aqui, de Literatura Infanto-Juvenil. Eu, particularmente, penso que são classificadas assim pelas personagens juvenis e pelas ilustrações, pois as tramas são bastante complexas. Não sei se em outros países de Língua Portuguesa também são vistas como Infanto-Juvenis. Se você puder, comente isso.

“Acredito que essas compartimentações fazem pouco sentido. Escrevo histórias que devem ser lidas por adultos, mas que podem ser lidas por crianças. As histórias devem ter diferentes camadas de leitura. As histórias não devem ter bilhete de identidade.”

4- Você concorda com a minha leitura de *Cinco Balas* como “paródia e ironia da história oficial”?

“De certa maneira, sim, mas a verdade é que inventei pouco. Muitas vezes, a realidade é a melhor das ficções.”

5- Quando perguntei para a minha orientadora se poderia ler a obra como ironia e paródia, ela concordou de imediato. Depois levantou um questionamento: Seria, então contra o movimento do PAIGC? Ou seria um desencanto com o que veio depois da Independência? Você gostaria de discorrer um pouco sobre isso?

“Acho que as pessoas devem pensar pela sua própria cabeça e ter liberdade para o fazer em todas as situações. O PAIGC tinha, na altura, uma visão de partido único, o que colocava grandes entraves à almejada liberdade de pensamento. Mas nada disto invalida a certeza de que a independência foi o melhor que aconteceu a Cabo Verde. Acredito que o colonialismo é sempre intolerável. Palavras como independência e liberdade merecem vénia.”

6- Algumas personagens mantêm-se fiéis aos ideais do movimento, conforme as “biografias”, outras somente se aproveitam dos benefícios enquanto podem, depois transformam-se em capitalistas como se nunca tivessem apoiado a luta. Isso me parece refletir o que, de fato, aconteceu, mesmo sendo uma obra de criação.

Estou certa em pensar assim?

“Sim, e isso é uma das razões da existência do capítulo “Bala Final”.”

7- Considero muito férteis as referências a nomes de personalidades de várias áreas em suas obras, inclusive, em rodapé.

Por favor, comente essa estratégia.

“Utilizei ainda mais essa estratégia no romance “Cemitério dos Amores Vivos”. Neste livro, colocar notas de rodapé permite acrescentar informação relevante para a história e dados históricos sem quebrar o ritmo narrativo.”

ANEXOS

ANEXO 1 - Mia Couto fala da influência de Jorge Amado na cultura dos países africanos lusófonos



Íntegra da palestra do moçambicano Mia Couto (foto) em homenagem a Jorge Amado, lida em São Paulo no dia 25

Por Mia Couto (*)

Eu venho de muito longe e trago aquilo que eu acredito ser uma mensagem partilhada pelos meus colegas escritores de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe. A mensagem é a seguinte: Jorge Amado foi o escritor que maior influência teve na gênese da literatura dos países africanos que falam português.

A nossa dívida literária com o Brasil começa há séculos, quando Gregório de Mattos e Tomaz Gonzaga ajudaram a criar os primeiros núcleos literários em Angola e Moçambique. Mas esses níveis de influência foram restritos e não se podem comparar com as marcas profundas e duradouras deixadas pelo baiano.

Deve ser dito (como uma confissão à margem) que Jorge Amado fez pela projeção da nação brasileira mais do que todas as instituições governamentais juntas. Não se trata de ajuizar o trabalho dessas instituições, mas apenas de reconhecer o imenso poder da literatura.

Nesta sala, estão outros que igualmente engrandeceram o Brasil e criaram pontes com o resto do mundo. Falo, é claro, de Chico Buarque e Caetano Veloso. Para Chico e Caetano, vai a imensa gratidão dos nossos países que encontraram luz e inspiração na vossa música, na vossa poesia. Para Alberto Costa e Silva vai o nosso agradecimento pelo empenho sério no estudo da realidade histórica do nosso continente.

Nas décadas de 50, 60 e 70, os livros de Jorge cruzaram o Atlântico e causaram um impacto extraordinário no nosso imaginário coletivo. É preciso dizer que o escritor baiano não viajava sozinho: com ele chegavam Manuel Bandeira, Lins do Rego, Jorge de Lima, Erico Veríssimo, Rachel de Queiroz, Drummond de Andrade, João Cabral Melo e Neto e tantos, tantos outros.

Em minha casa, meu pai - que era e é poeta - deu o nome de Jorge a um filho e de Amado a um outro. Apenas eu escapei dessa nomeação referencial. Recordo que, na minha família, a paixão brasileira se repartia entre Graciliano Ramos e Jorge Amado. Mas não havia disputa: Graciliano revelava o osso e a pedra da nação brasileira. Amado exaltava a carne e a festa desse mesmo Brasil.

Neste breve depoimento, eu gostaria de viajar em redor da seguinte interrogação: por que este absoluto fascínio por Jorge Amado, por que esta adesão imediata e duradoura?

É sobre algumas dessas razões do amor por Amado que eu gostaria de falar aqui. É evidente que a primeira razão é literária, e reside inteiramente na qualidade do texto do baiano. Eu acho que o maior inimigo do escritor pode ser a própria literatura. Pior que não escrever um livro, é escrevê-lo demasiadamente. Jorge Amado soube tratar a literatura na dose certa, e soube permanecer, para além do texto, um exímio contador de histórias e um notável criador de personagens. Recordo o espanto de Adélia Prado que, após a edição dos seus primeiros versos confessou: “Eu fiz um livro e, meu Deus, não perdi a poesia...” Também Jorge escreveu sem deixar nunca de ser um poeta do romance. Este era um dos segredos do seu fascínio: a sua artificiosa naturalidade, a sua elaborada espontaneidade.

Hoje, ao reler os seus livros, ressalta esse tom de conversa íntima, uma conversa à sombra de uma varanda que começa em Salvador da Bahia e se estende para além do Atlântico. Nesse narrar fluído e espreguiçado, Jorge vai desfiando prosa e os seus personagens saltam da página para a nossa vida cotidiana.

O escritor Gabriel Mariano de Cabo Verde escreveu o seguinte: “Para mim, a descoberta de Amado foi um alumbramento porque eu lia os seus livros e via a minha terra. E

quando encontrei Quincas Berro d'Água eu o via na Ilha de São Vicente, na minha rua de Passá Sabe”.

Essa familiaridade existencial foi, certamente, um dos motivos do fascínio nos nossos países. Seus personagens eram vizinhos não de um lugar, mas da nossa própria vida. Gente pobre, gente com os nossos nomes, gente com as nossas raças passeavam pelas páginas do autor brasileiro. Ali estavam os nossos malandros, ali estavam os terreiros onde falamos com os deuses, ali estava o cheiro da nossa comida, ali estava a sensualidade e o perfume das nossas mulheres. No fundo, Jorge Amado nos fazia regressar a nós mesmos. Em Angola, o poeta Mario António e o cantor Ruy Mingas compuseram uma canção que dizia: Quando li Jubiabá/me acreditei António Balduino./ Meu Primo, que nunca o leu/ficou Zeca Camarão. E era esse o sentimento: António Balduino já morava em Maputo e em Luanda antes de viver como personagem literário. O mesmo sucedia com Vadinho, com Guma, com Pedro Bala, com Tieta, com Dona Flor e Gabriela e com tantos outros fantásticos personagens.

Jorge não escrevia livros, ele escrevia um país. E não era apenas um autor que nos chegava. Era um Brasil todo inteiro que regressava à África. Havia pois uma outra nação que era longínqua mas não nos era exterior. E nós precisávamos desse Brasil como quem carece de um sonho que nunca antes soubéramos ter. Podia ser um Brasil tipificado e mistificado, mas era um espaço mágico onde nos renasciam os criadores de histórias e produtores de felicidade.

Descobríamos essa nação num momento histórico em que nos faltava ser nação. O Brasil - tão cheio de África, tão cheio da nossa língua e da nossa religiosidade - nos entregava essa margem que nos faltava para sermos rio.

Falei de razões literárias e outras quase ontológicas que ajudam a explicar por que Jorge é tão Amado nos países africanos. Mas existem outros motivos, talvez mais circunstanciais.

Nós vivíamos sob um regime de ditadura colonial. As obras de Jorge Amado eram objeto de interdição. Livrarias foram fechadas e editores foram perseguidos por divulgarem essas obras. O encontro com o nosso irmão brasileiro surgia, pois, com épico sabor da afronta e da clandestinidade.

A circunstância de partilharmos os mesmos subterrâneos da liberdade também contribuiu para a mística da escrita e do escritor. O angolano Luandino Vieira, que foi

condenado a 14 anos de prisão no Campo de Concentração do Tarrafal, em 1964, fez passar para além das grades uma carta em que pedia o seguinte: “Envie meu manuscrito ao Jorge Amado para ver se ele consegue publicar lá no Brasil...”

Na realidade, os poetas nacionalistas moçambicanos e angolanos ergueram Amado como uma bandeira. Há um poema da nossa Noêmia de Sousa que se chama Poema de João, escrito em 1949 e que começa assim:

João era jovem como nós/João tinha os olhos despertos, /As mãos estendidas para a frente, /A cabeça projetada para amanhã, /João amava os livros que tinham alma e carne/João amava a poesia de Jorge Amado.

E há, ainda, outra razão que poderíamos chamar de linguística. No outro lado do mundo, se revelava a possibilidade de um outro lado da nossa língua.

Na altura, nós carecíamos de um português sem Portugal, de um idioma que, sendo do Outro, nos ajudasse a encontrar uma identidade própria. Até se dar o encontro com o português brasileiro, nós falávamos uma língua que não nos falava. E ter uma língua assim, apenas por metade, é um outro modo de viver calado. Jorge Amado e os brasileiros nos devolviam a fala, num outro português, mais açucarado, mais dançável, mais a jeito de ser nosso.

O poeta maior de Moçambique, chamado José Craveirinha, disse o seguinte numa entrevista: “Eu devia ter nascido no Brasil. Porque o Brasil teve uma influência tão grande que, em menino eu cheguei a jogar futebol com o Fausto, o Leônidas da Silva, o Pelé. Mas nós éramos obrigados a passar pelos autores clássicos de Portugal. Numa dada altura, porém, nós nos libertamos com a ajuda dos brasileiros. E toda a nossa literatura passou a ser um reflexo da Literatura Brasileira. Quando chegou o Jorge Amado, então, nós tínhamos chegado à nossa própria casa.”

Craveirinha falava dessa grande dádiva que é podermos sonhar em casa e fazer do sonho uma casa. Foi isso que Jorge Amado nos deu. E foi isso que fez Amado ser nosso, africano, e nos fez, a nós, sermos brasileiros. Por ter convertido o Brasil numa casa feita para sonhar, por ter convertido a sua vida em infinitas vidas, nós te agradecemos companheiro Jorge. Muito obrigado.”

Material disponível em: <https://integras.blogspot.com/2008/04/mia-couto-fala-da-influencia-de-jorge.html> Acesso em em 15-10-2017.

ANEXO 2 - Jorge Amado - entrevistado por Clarice Lispector

Infelizmente na época não pude visitar Jorge Amado em sua casa em Salvador, Bahia, que dizem ser uma casa bela e singular: é que Jorge já estava há dois meses no sítio do tapeceiro Genaro de Carvalho, tendo como companhia única sua esposa Zélia. No sítio, a uns vinte quilômetros de Salvador, Jorge podia esquivar-se a visitas, pois estas, mesmo que simpáticas, o impediriam de trabalhar. No meio de uma chuva torrencial fui ao sítio, tendo tido o trabalho prévio de avisá-lo e de perguntar-lhe se me daria uma entrevista. Lá fui recebida pelo casal com um refresco de mangaba.

Clarice Lispector – Que é que você está escrevendo agora, Jorge?

Jorge Amado – Um novo romance, que trata ao mesmo tempo da vida popular baiana e da vida de setores da pequena burguesia, da intelectualidade. O livro tem dois espaços e dois tempos: um tempo pretérito, quando o personagem é apresentado numa série de acontecimentos de sua vida – entre 1868 e 1943, quando morre – e essa é a parte fundamental do romance; um tempo atual, 1968, quando o centenário de nascimento do personagem é comemorado com grandes festejos. Teremos, assim, duas faces de Pedro Archanjo – a “pura” e a impura –, uma espécie de pequeno escritor – ou sociólogo, talvez poeta – desconhecido. Não tenho ainda título definitivo para o livro, que poderá se intitular *Meu bom*.

Clarice Lispector – Qual é o seu método de produção?

Jorge Amado – Parto, em geral, de uma ideia, de um fato, de uma impressão ou emoção. Durante anos esse ponto de partida vive dentro de mim, de repente se afirma, começo a ver personagens e ambientes. A história vem na máquina de escrever.

Clarice Lispector – Você se inspira em fatos reais ou os imagina?

Jorge Amado – As duas coisas: parto de minha experiência de vida para a criação. Invento muito, mas nunca invento no ar, minha inventiva tem sempre algo em que se apoiar.

Clarice Lispector – Você está rico com os seus livros?

Jorge Amado – Não creio que livro enriqueça ninguém no Brasil, a não ser a editores (todos que conheço estão ricos) e a livreiros. Sou pobre, felizmente, mas ganho com meus livros o suficiente para viver vida modesta e digna com minha família. Escritor profissional, vivo

exclusivamente dos direitos autorais de meus livros – escrevo pouquíssimo e cada vez menos para revistas e jornais, e essa rara colaboração não pesa sequer no meu orçamento.

Clarice Lispector – Faça uma crítica de seus próprios livros.

Jorge Amado – São os livros que eu posso fazer. Busco fazê-los o melhor que posso. São rudes, sem finuras nem filigranas de beleza; são, por vezes, ingênuos, sem profundezas psicológicas e sem angústias universais; são pobres de linguagem e muitíssima coisa mais. São livros simples de um contador de história da Bahia.

Clarice Lispector – Você gostaria de escrever diferente ou está comprometido demais com o seu público?

Jorge Amado – Eu escrevo como me agrada; não há escritor mais livre neste país. Não tenho compromissos senão comigo mesmo: nem com modas, nem com escolas, nem com circunstâncias, nem com academias, nem com editores, nada. Tenho um único compromisso: com o povo – e não é demagogia, sou o antidemagogo. Com o povo, porque creio que meu dever de escritor é servi-lo. Quanto ao público, é ele que tem compromisso comigo e não eu com ele.

Clarice Lispector – Desde que idade você escreve?

Jorge Amado – Desde muito tempo. Com 15 anos, ou 16, já fazia parte de grupos de jovens literatos em Salvador. Aos 18 anos escrevi o primeiro romance, publicado no ano seguinte.

Clarice Lispector – Quando você está escrevendo, espera pela inspiração ou trabalha com disciplina, tantas e tantas horas por dia?

Jorge Amado – Inspiração? Inspiração para mim é a ideia, é o amadurecimento interior – eu prefiro a palavra vocação: você nasce ou não para escrever, e acabou. O trabalho só não basta. Mas o trabalho é essencial, fundamental e deve ser disciplinado. Levo anos sem fazer nada – quero dizer, sem estar na máquina a bater as páginas de um livro: durante esse tempo estou concebendo a ideia do romance – a isso chamo de inspiração. Depois vou para a máquina e trabalho com muita disciplina, “tantas e tantas horas”. No momento, por exemplo, acordo às cinco da manhã, antes das seis já estou na máquina e trabalho até às 13 horas. Almoço, descanso, atendo minha secretária, às 17 volto ao trabalho até as 19, exceto aos sábados e domingos, quando não cumpro o horário das 17 às 19 horas e passo a tarde jogando pôquer ou conversando com amigos.

Clarice Lispector – Você é um homem feliz e realizado, Jorge?

Jorge Amado – Sou, creio, um homem a quem a vida muito tem dado, mais do que mereço. Tenho alegria de viver, amo a vida e sempre a vivi ardentemente. Sou feliz com minha mulher, Zélia, e meu casal de filhos: João, com suas barbas e seu teatro; Paloma, com seu dengue e seu Garcia Lorca. Minha mulher é leal companheira. Tenho mãe viva, de 86 anos, Lалу, poderosa figura. Tenho dois irmãos que são amigos fiéis – um deles, James, é o bom escritor da família, em minha opinião. Tenho amigos excelentes; a amizade é o bem da vida. Vivo muito com meus amigos. Quanto a ser realizado, penso que o escritor que um dia se considere realizado, se não for um idiota (e deve ser) tem o dever de deixar de escrever, pois já se realizou.

Clarice Lispector – **Disseram-me que ninguém passa por Salvador sem querer conversar com você – é verdade?**

Jorge Amado – Vem muita gente à minha casa, o que é, ao mesmo tempo, simpático e maçante, às vezes. Em certas ocasiões, é demais. Agora mesmo, para trabalhar, tive de vir para o sítio de Genaro de Carvalho, nosso mestre tapeceiro.

Clarice Lispector – **Você é tão hábil em escrever, que se lhe dessem um tema você aceitaria? Ou o tema tem que nascer de você mesmo?**

Jorge Amado – Nunca aceitei encomenda nem penso em aceitá-las. Apenas uma vez deram-me um tema: conto destinado para um livro *Os Dez Mandamentos*, onde colaboram mais nove autores. O editor deu-me o tema para a história e eu aceitei escrevê-la. E a encomenda, pois cumpro meus compromissos, foi uma das piores coisas que escrevi. Sou um escritor profissional, porque escrever livros é minha profissão, e não um *hobby*, um bico ou uma “ocupação fundamental...” de fim de semana. Sou, assim, um escritor comercial. Escrevendo meu quarto livro num espaço de tempo de 12 anos, ou seja, em média um livro de quatro em quatro anos. Quisesse eu escrever para ganhar dinheiro e, com o público que possuo, era livro de seis em seis meses, sobretudo se sou realmente “hábil” como você diz. Só escrevo aquilo que nasce e cresce dentro de mim.

Clarice Lispector – **Quem é o escritor brasileiro do passado que você mais admira?**

Jorge Amado – Não posso citar um, impossível, não há um acima de três ou quatro. Digamos quatro poetas: Castro Alves, Gregório de Matos, Gonçalves Dias e Augusto dos Anjos. Digamos os romancistas Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar, Aluísio de Azevedo e Machado de Assis.

Clarice Lispector – **Qual foi o fato mais importante de sua vida, Jorge?**

Jorge Amado – Vários fatos foram importantes e várias pessoas. O padre Cabral, por exemplo, que, no internato dos jesuítas, declarou em aula que eu seria fatalmente escritor, quisesse ou não.

Clarice Lispector – **Você está de algum modo ligado a alguma religião? Nunca teve uma experiência mística?**

Jorge Amado – Não sou religioso, não possuo crença religiosa alguma, sou materialista. Não tive experiências místicas, mas tenho assistido a muita mágica, sou supersticioso e acredito em milagres, a vida é feita de acontecimentos comuns e de milagres. Não sendo religioso, detenho um alto título no candomblé baiano, sou Obá Otum Arolu, um dos 36 *obás*. Distinção que os meus amigos do candomblé me conferiram e que muito me honra.

Clarice Lispector – **Você costuma ler as traduções que fazem de seus livros? Porque eu, por exemplo, jamais leio, para me poupar a raiva.**

Jorge Amado – Prefiro as traduções em língua que não posso ler. Nas outras você descobre erros e se chateia. É assim ou não com você?

Clarice Lispector – **Exatamente assim: fiquei contente com dois de meus livros traduzidos. O que mais diverte você? Você tem algum hobby?**

Jorge Amado – Quem não tem um hobby? Jogo meu pôquer, adoro meus gatos, meu jardim que é quase uma floresta. Leio romances policiais quando estou escrevendo.

Clarice Lispector – **Você já escreveu poesia? É melhor confessar.**

Jorge Amado – Da pior espécie possível, mas felizmente pouquíssima e inédita.

Clarice Lispector – **A que atribui o sucesso enorme de seus livros?**

Jorge Amado – Atribuo à qualidade brasileira; a estar do lado do povo; a transmitir esperança e não desesperança.

Clarice Lispector – **Que é que você gostaria de ter sido e não foi?**

Jorge Amado – Não creio que prestasse em profissão nenhuma. Tenho grande tendência a não fazer nada que seja obrigação.

Clarice Lispector – **Você escreve muito sobre o amor. O que é amor?**

Jorge Amado – É a própria vida, é o melhor da vida, tudo. No amor não sou profano, aí não. Sou sectário.

Clarice Lispector – **Qual de seus personagens é mais você mesmo?**

Jorge Amado – Todos os personagens têm um pouco do autor, não é assim, Clarice?

Clarice Lispector – **É assim, Jorge. Alguns acusam você de superficialidade nos últimos livros. Que é que você acha disso?**

Jorge Amado – Os primeiros são, a meu ver, mais superficiais.

Clarice Lispector – **Voltemos ao assunto da tradução. Em quantos países você foi traduzido?**

Jorge Amado – Até agora em 33 línguas, algumas realmente distantes, como o vietnamita, o persa, o mongol. Fui publicado, não contando o Brasil, em 38 países. Algumas traduções em inglês têm edições dos Estados Unidos, da Inglaterra e Canadá, em alemão, nas duas Alemanhas, na Áustria, na Suíça. Aliás, com as edições portuguesas, a soma se eleva a 39 países.

Clarice Lispector – **Qual ou quais são as cidades onde a atmosfera conduz um artista a criar mais e melhor?**

Jorge Amado – Penso que existem duas cidades feitas à medida do homem, cidades que não são, ainda e somente, campos de trabalho: Salvador da Bahia de Todos os Santos e Paris.

Clarice Lispector – **Aqui, em Salvador, eu realmente senti que poderia escrever mais e melhor. Mas o Rio de Janeiro, com o seu ar poluído, não é nada mau, Jorge. Coloca-nos frente a frente com condições adversas e também dessa luta nasce o escritor. É verdade que muitos escritores que moram no Rio são saudosistas de seus estados e têm nostalgia da província?**

Jorge Amado – Talvez.

Fonte: LISPECTOR, Clarice. **Clarice Lispector entrevistas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

ANEXO 3 - O PARTIDO COMUNISTA NOS LIVROS de JORGE AMADO, por Carlos Pompe

Em 10 de agosto foi celebrado o nascimento de Jorge Amado, um dos mais conhecidos e lidos escritores brasileiros, de aberta militância política e que foi eleito deputado constituinte, em 1945, pelo Partido Comunista do Brasil, que então adotava a sigla PCB. Em parte de sua literatura, o escritor baiano apresentou personagens, reais ou fictícios, vinculados ao Partido, lutadores por um Brasil avançado, socialista.

Num de seus livros mais conhecidos, *Capitães de Areia*, que iniciou em março de 1937, trata de um grupo de crianças pobres ou abandonadas que vivem nas praias, brincando, praticando pequenos furtos, malandrando. Ao longo da história, os pequenos capitães vão crescendo, desenvolvendo caminhos próprios. O líder do grupo, Pedro Bala, ingressa numa organização clandestina que o autor não nomeia, mas insinua ser o Partido Comunista. Cita “os jornais de classe, pequenos jornais, dos quais vários não tinham existência legal e se imprimiam em tipografias clandestinas, jornais que circulavam nas fábricas, passados de mão em mão, e que eram lidos à luz de fifós” (pequenos lampiões de querosene), “publicavam sempre notícias sobre um militante proletário, o camarada Pedro Bala, que estava perseguido pela polícia de cinco estados como organizador de greves, como dirigente de partidos ilegais, como perigoso inimigo da ordem estabelecida”.

Registra que no Estado Novo getulista, quando “todas as bocas foram impedidas de falar, no ano que foi todo ele uma noite de terror, esses jornais únicas bocas que ainda falavam clamavam pela liberdade de Pedro Bala, líder da sua classe, que se encontrava preso numa colônia. E, no dia em que ele fugiu, em inúmeros lares, na hora pobre do jantar, rostos se iluminaram ao saber da notícia. E, apesar de que fora era o terror, qualquer daqueles lares era um lar que se abriria para Pedro Bala, fugitivo da polícia. Porque a revolução é uma pátria e uma família”.

Um ano depois, indo de ônibus de Estância a Aracaju, Sergipe, prometeu a si escrever sobre a vida de Prestes, depois que o chofer, que havia sido da Coluna Invicta e da Aliança Nacional Libertadora, sugeriu-lhe a empreitada. *O Cavaleiro da Esperança – Vida de Luiz Carlos Prestes*, escrito em 1942, era um instrumento para servir à causa da anistia do líder da Coluna e de inúmeros outros comunistas e democratas perseguidos, encarcerados, torturados e mortos pela ditadura getulista. Proibido após o golpe militar de 1964, a obra foi novamente editada em 1979, quando o autor considerou que ela cumpriu “o objetivo visado, concorrendo

para popularizar e intensificar a campanha pela anistia naquele então apenas iniciada” e afirmou que a sua volta às livrarias servia “ao mesmo objetivo que o inspirou: servir à causa da anistia aos presos (e exilados) políticos, campanha que é novamente a mais urgente e generosa bandeira de nosso povo”.

Os Subterrâneos da Liberdade, trilogia romanesca que se passa durante o Estado Novo e se centra na luta do Partido Comunista, em especial, e demais democratas contra a ditadura, foi escrito em 1954. Antes, em 1951, Amado, em *O Mundo da Paz*, relatou e opinou favoravelmente sobre o que viu da construção do socialismo na União Soviética e países do Leste Europeu recém-saídos da ocupação nazista.

Após os ataques feitos por Nikita Krushev a Stalin e à orientação que, sob sua direção, o Partido Comunista adotou à frente da União Soviética, o escritor brasileiro continuou defendendo o socialismo, porém se distanciou da política partidária e nos seus livros deixou de construir personagens com atuação revolucionária partidarista. Não mais permitiu reedições de *O Mundo da Paz*, mas manteve os outros livros aqui citados no seu catálogo. A crise na União Soviética e no Leste Europeu, no final do século passado, também o afetaram, mas não o fizeram abandonar a convicção da necessidade de um mundo novo, sem exploradores e explorados, de plena realização do ser humano.

Jorge Amado faleceu em 6 de agosto de 2001. Talvez se possa afirmar, sobre as obras aqui citadas, o que uma pessoa amiga lhe disse sobre o livro *O Cavaleiro da Esperança* e que ele registrou no prefácio da edição de 1979: “achou-o ingênuo; a classificação não me desgosta. A ingenuidade não representa um mal maior; perigoso é o cinismo que vem se transformando em hábito no pensamento político do país. A condição ingênua destas páginas, escritas quando Hitler ameaçava dominar o mundo e a ditadura do Estado Novo parecia inabalável, nasce de minha obstinada crença no Futuro”.

Matéria disponível em:

http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=4919&id_coluna=2 Acesso em: 15/05/2018