



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAL**

## **A tradição do romance picaresco e a obra de Jorge Amado**

**Orientador na UnB:** João Vianney Cavalcante  
**Orientador na Université de Rennes 2:** Rita Godet  
**Doutoranda:** Denise Dias

Brasília, Brasil, 2019

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS**

**A tradição do romance picaresco e a obra de Jorge Amado**

Denise Dias

Tese em regime de co-tutela com a Université Rennes 2 apresentada à banca do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador - UnB: Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti NUTO  
Orientadora - Université de Rennes 2: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rita OLIVIERI-GODET

Brasília, Brasil, 2019  
Rennes, França, 2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com  
os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

DD541t      Dias, Denise  
              A tradição do romance picaresco e a obra de Jorge Amado  
              / Denise Dias; orientador João Nuto; co-orientador Rita  
              Godet. -- Brasília, 2019.  
              305 p.

              Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
              Universidade de Brasília, 2019.

              1. Jorge Amado. 2. Romance Neopicaresco. 3.  
              Intertextualidade. 4. Carnavalização. I. Nuto, João, orient.  
              II. Godet, Rita, co-orient. III. Título.

## **DENISE DIAS**

### **A tradição do romance picaresco e a obra de Jorge Amado**

Tese em regime de co-tutela com a Université Rennes 2 apresentada à banca do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Aprovada em 15 de julho de 2019.

#### **Banca Examinadora**

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós – Graduação em Literatura  
Universidade de Brasília – UnB – Brasília, Brasil  
Orientador - UnB

Profa. Dr<sup>a</sup>. Rita Olivieri-Godet  
Ecole doctorale – Arts, Lettres, Langues  
ERIMIT-Équipe de Recherches “Mémoires, Identités, Territoires”  
Université Rennes 2- Bretagne Loire, França  
Orientadora – Université Rennes 2

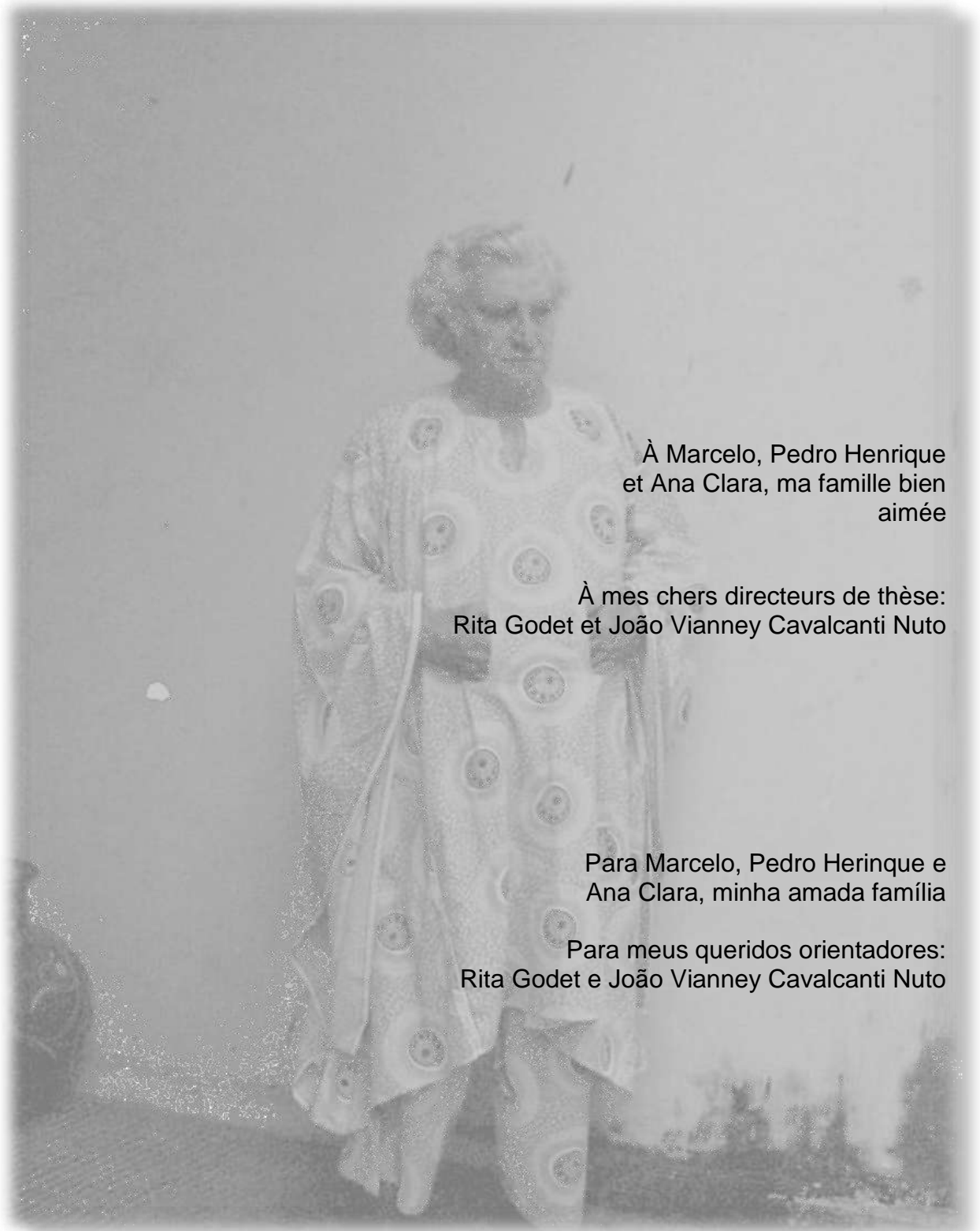
Profa. Dr<sup>a</sup>. Licia Soares de Souza  
Professora do programa de Pós-Cultura da UNEB  
Universidade Estadual da Bahia – UNEB – Bahia, Brasil  
Presidente da banca

Prof. Dr. Aleilton Fonseca  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (ProgEL)  
Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS – Bahia, Brasil  
Professor convidado

Prof. Dr. Edvaldo Bergamo  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós – Graduação em Literatura  
Universidade de Brasília – UnB – Brasília, Brasil  
Professor da Instituição

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós – Graduação em Literatura  
Universidade de Brasília – UnB

Professor suplente



À Marcelo, Pedro Henrique  
et Ana Clara, ma famille bien  
aimée

À mes chers directeurs de thèse:  
Rita Godet et João Vianney Cavalcanti Nuto

Para Marcelo, Pedro Herinque e  
Ana Clara, minha amada família

Para meus queridos orientadores:  
Rita Godet e João Vianney Cavalcanti Nuto

Crédits: archives privées de la famille Amado  
Créditos: arquivo particular da família Amado

## La tradition du roman picaresque et l'œuvre de Jorge Amado

**RÉSUMÉ:** Cette étude se propose d'analyser le roman de Jorge Amado, *Le Vieux Marin ou le capitaine au long cours* de 1961, en prenant pour fil conducteur le dialogue que l'auteur établit avec la tradition littéraire picaresque. Il s'agit de situer l'œuvre d'Amado dans le prolongement de l'œuvre picaresque, en identifiant les caractéristiques du genre qu'elle incorpore et la manière selon laquelle elle les transforme, contribuant ainsi à l'apparition du roman néo-picaresque au Brésil. On revisite l'émergence du genre picaresque dans la littérature espagnole et sa survie dans la littérature occidentale, afin d'examiner son adaptation dans un autre contexte, dans le cadre bahianais du Brésil du XXe siècle avec ses spécificités sociales, historiques et culturelles. On a recours au concept de carnavalisation de Bakhtine, l'un des éléments fondamentaux pour la compréhension du processus de transformation opéré par la production néo-picaresque brésilienne. On évoque à l'occasion d'autres romans de l'auteur – *Les Deux Morts de Quinquin-la-Flotte* (1961) et *Dona Flor et ses deux maris* (1966) – afin de démontrer les aspects de la vision carnavalesque du monde dans l'œuvre d'Amado. La perspective comparée s'appuie également sur les concepts d'intertextualité (Kristeva, Samoyault) et de transcréation (Haroldo de Campos), dans le but de préciser la contribution spécifique du roman «amadien» à la littérature picaresque moderne.

**MOTS-CLÉS:** Jorge Amado. Roman néo-picaresque. Intertextualité. Carnavalisation.

## A tradição do romance picaresco e a obra de Jorge Amado

**RESUMO:** A presente pesquisa propõe-se a analisar o romance de Jorge Amado, *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, de 1961, tomando como eixo condutor o diálogo que o mesmo estabelece com a tradição literária picaresca. Objetiva-se situar a obra amadiana no prolongamento da tradição picaresca, identificando as características que ela incorpora do gênero e a maneira como ela as transforma, contribuindo para o surgimento do romance neopicaresco no Brasil. Revisita-se o surgimento do gênero picaresco na literatura espanhola e sua sobrevivência na literatura ocidental, com a finalidade de examinar sua adaptação a um outro contexto, o do cenário baiano do Brasil do século XX, com suas especificidades sociais, históricas e culturais. Recorre-se ao conceito de carnavalização de Bakhtin como um dos elementos fundamentais para a compreensão do processo de transformação operado pela produção neopicaresca brasileira. Evoca-se, eventualmente, outros romances do autor - *A morte de a morte de Quincas Berro Dágua* (1961) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) - sempre que necessário para esclarecer os aspectos da cosmovisão carnavalesca na obra amadiana. A perspectiva comparada apoia-se, igualmente, nos conceitos de intertextualidade (Kristeva, Samoyault) e de transcrição (Haroldo de Campos), com a finalidade de precisar a contribuição específica do romance amadiano à literatura pícaro moderna.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jorge Amado. Romance neopicaresco. Intertextualidade. Carnavalização.



## The tradition of the picaresque novel and the work of Jorge Amado

**ABSTRACT:** The present research proposes to analyze the novel of Jorge Amado, *Home is the sailor*, of 1961, taking as its axis the dialogue that it establishes with the picaresque literary tradition. We aim to situate Amado's work in the prolongation of the picaresque tradition, identifying the characteristics of the genre that it incorporates and the way in which it transforms them, contributing for the emergence of the neopicaresque novel in Brazil. The emergence of the picaresque genre in Spanish literature and its survival in Western literature were reviewed, with the purpose of examining its adaptation to another context, that of the scenario of Bahia in Brazil of the twentieth century, with its social, historical and cultural specificities. Bakhtin's concept of carnivalization is used as one of the fundamental elements for the understanding of the process of transformation operated by Brazilian neopicaresque production. Other novels of the author are evoked – *The two deaths of Quincas Wateryell* (1961) e *Dona Flor and her two husbands: a moral and amorous tale* (1966) - whenever necessary to clarify the aspects of the carnival world-view in Amado's work. The comparative perspective is also supported by the concepts of intertextuality (Kristeva, Samoyault) and transcription (Haroldo de Campos), in order to specify the specific contribution of the *Amadian* novel to modern picaresque literature.

**KEYWORDS:** Jorge Amado. Neopicaresque novel. Intertextuality. Carnivalization.

**REMERCIEMENTS**  
**AGRADECIMENTOS**

En ce moment, je ne me sens jamais seule.

J'ai toujours une légion d'anges qui m'accompagnent, ouvrant des chemins, semés d'espoir et surtout me donnant du courage pour continuer mon chemin.

Je tiens à dire que rien ne serait possible sans la reconnaissance de l'autre, de ceux qui me suivent de leur regard, ou tout simplement de ceux qui m'apportent leur soutien.

La réalisation de cette thèse a été possible seulement avec le dévouement et l'appui de ces personnes tout au long de presque cinq ans de travail.

Je reconnais l'aide de tous et je les remercie pour le support indispensable apporté à mon travail de recherche tant sur le plan académique qu'humain. Il serait impossible de remercier tous ceux qui ont parcouru avec moi ce chemin.

Mais aussi, il y a ceux qui par un important et intensif engagement maintenu durant le rituel ne peuvent être oubliés.

Je remercie mon époux et mes enfants pour l'intérêt et pour la collaboration apportée à la poursuite de ma formation.

Ces personnes tellement importantes qui m'ont invitée à développer plusieurs identités qui ne sont pas faciles à concilier: épouse, mère, étudiante et professionnelle de l'éducation.

Ils m'ont aidé à comprendre par-dessus tout qu'il n'est jamais trop tard pour réaliser ses rêves et que tous ensemble nous sommes capables de grandes réalisations. Merci!

À mes chers Directeurs de Thèse, qui ont éveillé en moi le goût de la recherche dès le Master: Mme Terezinha Martins do Nascimento, jusqu'au doctorat, Mme RITA Godet, M João Vianney Cavalcanti Nuto – à eux mon éternelle gratitude pour la qualité de leur enseignement. Tous mes remerciements pour leur collaboration, leur soutien et leur amitié dans le processus difficile de réussite de la cotutelle entre l'Université de Brasília et l'Université Rennes 2.

Mes sincères remerciements aux coordinateurs du Programme Post-Lit qui sont intervenus durant mon doctorat; leur aide dans la bataille bureaucratique à laquelle j'ai été soumise pour pouvoir finalement participer à cet échange: Mme Sylvia Helena Cytrão et M Danglei de Castro Pereira.

Je remercie Mme Françoise Dubosquet pour l'accueil chaleureux reçu dans le laboratoire ERIMIT – Équipe de Recherches Interlangues "Mémoires, Identités,

Territoires” de l’Université Rennes 2. Je remercie également le Département de Portugais.

Je suis également reconnaissante de la courtoisie dont ont fait preuve envers moi les fonctionnaires du secrétariat du Programme d’Études Postuniversitaires de l’Université de Brasília, en la personne de son secrétaire général Joalysson Campos Costa.

De la même manière, je remercie Joelle Bisson et Valérie Priol de l’Ecole Doctorale Arts, Lettres, Langues, pour la gentillesse avec laquelle ils m’ont accueillie lors de mon séjour à Rennes.

Aux inoubliables amis du groupe d’étude Littérature et Culture de l’Université de Brasília, à mes amies rennaises pour l’aide offerte durant cette expérience en France: Lina Shimada, Marie de Abreu, Pauline Champagnat, Marisa Souza, Mireille Garcia, Mme. et M. Bourblanc.

A la Fondation CAPES (Agence Brésilienne d’Évaluation et de Soutien de l’Enseignement Supérieur) pour l’aide financière apportée tout au long de l’année d’échange (2016 – 2017).

A la FAPDF (Fundação de Amparo a Pesquisa do Distrito Federal), pour l’appui financier qui m’a permis de participer à des événements.

Et pour terminer, un grand merci à la Fondation Maison de Jorge Amado, pour son aide et la mise à disposition du matériel nécessaire au développement de cette recherche.

À tous, merci infiniment!

Nesse momento, entendo que nunca andei sozinha. Tive sempre uma legião de anjos que me acompanhou, abrindo caminhos, semeando esperanças, e, acima de tudo incentivando-me a continuar o percurso. Lembro de que nada seria possível sem o reconhecimento do outro, daqueles que me fiscalizavam com seu olhar, ou, apenas os que me proporcionavam um olhar de apoio. A realização desta tese só foi possível por causa da dedicação e apoio dessas pessoas.

Reconheço a ajuda de todos e os exalto pelo suporte imprescindível no processo de alargamento tanto na esfera acadêmica quanto na humana. Seria impossível agradecer a todos que percorreram comigo essa travessia. Entretanto, existem aqueles que, pelo intenso envolvimento mantido durante o percurso, não podem deixar de serem lembrados:

Agradeço ao meu esposo e aos meus filhos, pelo interesse e pela colaboração à continuidade da minha formação. Essas pessoas tão importantes que me convidaram a enfrentar tantas identidades diferentes: esposa, mãe, estudante e profissional da educação, nem sempre fácil de conciliar. Acima de tudo me ajudaram e ainda ajudam a entender que nunca é tarde para realizar os sonhos e, que todos juntos somos capazes de grandes realizações. Obrigada!

Aos meus queridos orientadores, que me despertaram para a pesquisa desde o Mestrado: Doutora Terezinha Martins do Nascimento, até o doutorado - Doutora RITA Godet; Doutor João Vianney Cavalcanti Nuto - a eles devo eterna gratidão pelos valorosos ensinamentos na busca do conhecimento.

Aos meus queridos orientadores do doutorado agradeço imensamente a colaboração e o companheirismo no processo difícil de conquista da co-tutela entre as universidades de Brasília e de Rennes 2, bem como pelo trabalho de orientação e endireitamento desta tese.

Meus sinceros agradecimentos aos Coordenadores do programa Pós-lit que atuaram durante o meu doutorado, pela incansável batalha burocrática a qual me submeti para a saída da realização do intercâmbio: Doutora Siylvia Helena Cyntrão e Doutor Danglei de Castro Pereira.

A Mme. Francoise DUBOSQUET pela acolhida maravilhosa no laboratório ERIMIT- Université Rennes 2, e ao Departamento de Português e a toda equipe de Recherches Interlangues “Mémoires, Identités, Territoires” da Universidade Rennes 2.

Reconheço, igualmente, as cortesias a mim prestadas pelos servidores administrativos da secretaria do programa de pós-graduação da Universidade de Brasília, na pessoa do secretário geral Joalysson Campos Costa. Da mesma maneira, agradeço aos servidores da Université de Rennes 2 pela gentileza com que me acolheu durante minha estada em Rennes: Joelle BISSON; Valerie PRIOL.

Aos inesquecíveis amigos do grupo de estudo Literatura e Cultura da Universidade de Brasília.

Aos meus amigos franceses, pela ajuda oferecida durante a experiência na França: Lina Shimada, Marie de Abreu, Pauline Champagnat, Marisa Souza, Mirelle Garcia, Mme. et M. Bourblanc.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo valioso apoio financeiro ao longo do ano de intercâmbio (2016 – 2017).

A Fundação de Amparo a Pesquisa do Distrito Federal - FAPDF, pelo apoio financeiro por possibilitar a participação em eventos durante o doutoramento.

A Fundação Casa de Jorge Amado, pela ajuda e disposição do material necessário para o desenvolvimento desta pesquisa.

A todos meus sinceros agradecimentos!

## **A volta do malandro**

Chico Buarque/1985

Para o filme *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra

Eis o malandro na praça outra vez  
Caminhando na ponta dos pés  
Como quem pisa nos corações  
Que rolaram dos cabarés

Entre deusas e bofetões  
Entre dados e coronéis  
Entre parangolés e patrões  
O malandro anda assim de viés

Deixa balançar a maré  
E a poeira assentar no chão  
Deixa a praça virar um salão  
Que o malandro é o barão da ralé

*A solução dos problemas humanos terá que contar com a literatura, a música, a pintura, enfim com as artes.*

*O homem necessitar de beleza como necessita de pão e de liberdade. As artes existirão enquanto o homem existir sobre a face da terra. A literatura será sempre uma arma do homem em sua caminhada pela terra, em sua busca de felicidade.*



# Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	18
1. O ROMANCE PICAresco: TRADIÇÃO E MODERNIDADE.....	27
1.1 - Temas e formas do picaresco clássico.....	29
1.2 - Temas e formas do picaresco neoclássico .....	52
1.3- Mutações do picaresco: permanência e modernidade .....	60
2. UM 'MOSAICO' DE ESCRITAS: O PICAresco E A INTERTEXTUALIDADE NA OBRA DE AMADO .....	75
2.1- Texto, dialogismo, intertextualidade .....	77
2.2 - Gênero picaresco e intertextualidade .....	89
2.3 - Diálogos intertextuais na obra de Amado .....	93
3. A VEIA PICAresca DOS ROMANCES DE JORGE AMADO .....	114
3.1 - O percurso do narrador .....	117
3.2 - Vasco Moscoso de Aragão: um pícaro brasileiro .....	145
3.3- Caleidoscópio social.....	177
3.4- Carnavalização: o mundo às avessas .....	206
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	241
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	247
RÉSUMÉ SUBSTANTIEL DE LA THÈSE EN LANGUE FRANÇAISE .....	263
INTRODUCTION .....	264
1 – Présentation du corpus .....	265
2– Structure de la thèse.....	266
PRESENTATION DU SUJET .....	267
1- Le roman picaresque : tradition et modernité .....	267
1.1 – Thèmes et formes du genre picaresque classique.....	267
1.2 – Thèmes et formes du picaresque néoclassique.....	271



1.3 – Mutations du picaresque : permanence et modernité .....	272
2–UNE ‘MOSAÏQUE’ D’ÉCRITURES : LE PICARESQUE ET L’INTERTEXTUALITÉ DANS L’ŒUVRE D’AMADO .....	275
2.1 – Texte, dialogisme, intertextualité.....	276
2.2 – Genre picaresque et intertextualité .....	277
2.3 – Dialogues intertextuels dans l’œuvre d’Amado .....	278
3 – LA VEINE PICARESQUE DES ROMANS DE JORGE AMADO .....	281
3.1 – Le parcours du narrateur .....	281
3.1.1 – L’art de re-raconter .....	284
3.2 – Vasco Moscoso de Aragão : un <i>pícaro</i> brésilien.....	285
3.3 – <i>Le Vieux Marin</i> : un kaléidoscope social .....	292
3.4 – Carnavalisation : le monde à l’envers .....	297

# **CONSIDERAÇÕES INICIAIS**

## 1 - Justificativa

O presente trabalho é fruto do alargamento de uma das linhas de pesquisa abordadas na Dissertação de mestrado desenvolvido no curso de Mestrado em Letras na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2012 – 2014), defendida em 2015, intitulada *O hibridismo literário sobre as areias da Bahia: um olhar em Capitães da areia e Mar morto, de Jorge Amado*, na qual são elucidadas as relações de identidades, levando em conta a contribuição sociológica fundamentada no caráter híbrido de Homi K. Bhabha. As obras de Amado foram analisadas enquanto narrativas transculturais pertencentes a um universo literário híbrido que estimulou o conhecimento das identidades brasileiras. A preocupação social presente nessas narrativas contribuiu para a interpretação da problemática decorrente da diversidade identitária e cultural do povo brasileiro, sob a óptica do reconhecimento do realismo e a renovação dos “cânones” europeus vigentes até o século XIX. Tal perspectiva aguçou o nosso interesse em prosseguir com os estudos sobre representação da realidade nas obras de Jorge Amado. O projeto da tese é decorrente desse estímulo.

Estudar Jorge Amado é desafiador por ele ser um dos maiores representantes da literatura brasileira, o mais lido no Brasil e fora dele, embora os trabalhos acadêmicos e os trabalhos críticos em torno de sua obra estejam centrados no cenário brasileiro. São raras as pesquisas que focam o diálogo dos textos do autor baiano com contextos literários estrangeiros.

Amado, ocasionalmente, é considerado pela crítica acadêmica, como escritor de “tensão mínima”, mero celebrante do exótico ou de expressões de pieguice, todavia, em uma leitura pormenorizada de suas obras observamos como ele procura demonstrar o Brasil, colocando em relevo as lutas trabalhistas do proletariado e os privilégios da burguesia (Bosi, 1970). De certa forma, a obra do autor baiano contribuiu para a percepção das problemáticas inerentes ao povo brasileiro. Por esse prisma, suas narrativas promovem construções ficcionais repletas de indagações sobre questões culturais, sociais, econômicas e de como tais questionamentos atuam na contemporaneidade. Sem, se esquecer do forte tom de

erotismo, o que é percebido também, no texto de *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*.

Pensando por esse lado, é pertinente observar a ficção romanesca do autor baiano à luz da perspectiva intertextual com o gênero picaresco, para compreender as inquietudes do indivíduo mediante as múltiplas adversidades sociais. Amado tenciona, com seu olhar multifacetado, refletir as relações sociais. Nas palavras de Ilana Goldsdeint e Lilia Moritz Schwarcs, foi

[...] um escritor movido pela utopia de pensar e reinventar o Brasil (...) Seus relatos da Bahia (que para ele significava uma espécie de laboratório para refletir o Brasil) parecem ganhar, sempre, voo próprio, (...) O Brasil de Jorge Amado é, pois, multifacetado e descoberto por ângulos os mais inusitados (GOLDESDEINT; SCHWACS, 2009, p.8).

Propomo-nos a estudar um desses “ângulos” descortinados em sua ficção romanesca, confrontando as características do romance picaresco espanhol dos séculos XVI e XVII com a narrativa *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* (1961). Recorremos de maneira complementar às narrativas *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, (1961) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) para exemplificar e esclarecer os elementos picarescos.

Estudar o gênero picaresco clássico é tanto um enfrentamento quanto um grande júbilo. Um desafio, primeiramente, por não ser hispanista. Nesse sentido, foi preciso imenso empenho para compreender a história da Espanha, bem como o seu desenvolvimento literário. Tal tema é objeto de estudo de vários trabalhos acadêmicos e isso traz, ao mesmo tempo, como resultado, a impressão de que tudo já fora dito e escrito, tratando-se de repetição. Por outro lado, é justamente esse o local onde habita o prazer do estudo. O envolvimento com as descobertas, o privilégio de imergir no texto de Jorge Amado, encontrando aproximações ou distanciamentos do gênero picaresco – que desembocam na neopicaresca – como mais uma maneira de ler o autor tão querido, constitui grande alegria.

É uma leitura complexa, que requer persistência e principalmente estudos comparativos, pois envolve várias questões de cultura e de identidade como a língua, a geografia, os gêneros, as raças, as histórias e as nacionalidades. Inicialmente, a proposta seria analisar três obras do escritor baiano, entretanto, para

melhor aprazar nosso estudo, ficamos restritos à análise de uma – *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* (1961). Recorremos, eventualmente, às narrativas - *A morte de a morte de Quincas Berro Dágua* (1961) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) sempre que necessário para exemplificar os aspectos da cosmovisão carnavalesca na obra amadiana. Assim, tendo visto as motivações acima evidenciadas, é que levantamos a discussão acerca do exame com as características da sátira e da picaresca rumo à neopicaresca.

A teoria, as principais características e o desenvolvimento do neopicaresco são alicerçados nos estudos do crítico literário Mário Miguel González nos livros *A saga do anti-herói* (1994) e *O romance picaresco* (1988). O professor González, argentino naturalizado no Brasil, articula analogias e diferenças sociais entre os contextos dos países pós Segunda Guerra Mundial com a Espanha do século XVI e XVII:

Uma rápida observação da nossa realidade latino-americana contemporânea nos permite sentir a equivalência das nossas condições sociais. Isto sem adentrarmos pela história econômica, que guarda curiosas analogias: desequilibrada distribuição de riqueza, que se concentra cada vez mais, dívida externa crescente, elevada inflação, perda de poder aquisitivo dos salários [...] (GONZÁLEZ, 1994, p. 16).

Por esse viés, o estudo do crítico foca a evolução do gênero picaresco espanhol, bem como a inter e transtextualidade na literatura moderna, o que justifica o seu papel fundamental na tese. Além disso, defende que o romance malandro pode ser visto como uma variante singular da picaresca do século XX, ou seja, a neopicaresca, o que será uma referência importante a ser observada no *corpus* da pesquisa.

## **2 - Apresentação do *corpus***

*Os velhos marinheiros ou capitão-de-longo-curso*, 1961, publicada inicialmente conjuntamente com *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, foi

ilustrado por Glauco Rodrigues. Posteriormente, em 1976, na 35ª edição as narrativas passaram a ser editadas em volumes separados. O texto fonte foi traduzido, consoante informações no site da Fundação Casa de Jorge Amado, para o alemão, árabe, búlgaro, catalão, chinês, dinamarquês, espanhol, finlandês, francês, húngaro, inglês, Italiano, japonês, lituano, polonês, russo, sueco e tcheco.

*Os velhos marinheiros ou capitão-de-longo-curso* é a recomposição da biografia de Vasco Moscoso de Aragão, numa intrigante aventura de um narrador não nomeado, que anseia ganhar um concurso literário. Isso é visível de maneira fragmentada pelo leitor, as histórias são entrelaçadas. A obra tem por espaço principal o pequeno e pacato balneário de Periperi, no litoral brasileiro da Bahia. Os habitantes, na maioria aposentados e idosos, viram suas vidas serem transformadas depois da repentina chegada do Capitão-de-longo-curso à comunidade, suposto protagonista, senhor de histórias fantásticas de aventuras em alto mar – peripécias mirabolantes, romances com mulheres sensuais – que encantavam os moradores do lugarejo.

A narrativa não ocorre de maneira linear; o leitor é apresentado às várias opiniões do narrador, que não é confiável, mesmo sob a promessa de narração imparcial, buscando revelar a verdadeira biografia de Vasco. Ao contar a vida do Capitão-de-longo-curso, as mazelas do capitalismo florescente são apresentadas sob diferentes aspectos, mostrando os diversos costumes das personagens secundárias que desfrutavam uma vida de aparências. São doutores ilustres, ricos comerciantes, senhoras de respeito, funcionários públicos e desocupados. Assim, a vida cotidiana regrada e monótona do vilarejo litorâneo baiano é contraposta às aventuras do marinheiro que não distingue verdade e fantasia. O humor, a ironia e a sátira entrecortam a narrativa, apresentados a partir de circunstâncias ambíguas e paradoxais.

O nosso interesse pela obra *Os velhos marinheiros ou capitão-de-longo-curso* sobreveio ainda na construção da dissertação, quando das primeiras leituras da obra, mesmo se tratando de uma edição incompleta, que não contemplava o desfecho da narrativa. Ao notar que, curiosamente, havia pouco estudo dedicado à referida obra, tomamos como objetivo apresentar novas abordagens e reflexões sobre o estilo amadiano, realizando uma leitura que aproxima a história de Vasco Moscoso de Aragão e do narrador não nomeado à picaresca espanhola, o que oportunizou o desenvolvimento da neopicaresca em terras brasileiras.

O enredo, a linguagem, as personagens constroem o meio social com marcas que não passam despercebidas pelo leitor metuculoso. A trama atesta o tratamento dado às minorias excluídas, não se tratando de uma narrativa revolucionária, mas de crônicas de costumes, sob a óptica do marginalizado.

A maior força da obra está, certamente, na construção literária análoga aos elementos da sátira e da carnavalização. Ao apresentar aspectos excêntricos da crítica social, Amado focaliza o meio sócio-econômico-cultural da Bahia, revelando pontos peculiares de denúncia e de impossições do capitalismo. Tais elementos transformam a narrativa num tipo de literatura aberta ao leitor, obrigando-o a se posicionar como alguém que deseja se aprofundar na história, conhecendo um pouco mais do contexto burguês ou, simplesmente, deleitando-se com as aventuras do narrador-personagem e de Vasco Moscoso de Aragão. Dessa forma, o escritor baiano, de maneira sutil, bem-humorada, pintou um quadro analítico da sociedade do século XX, motivando a reflexão social e aproximando-se do romance de caráter picaresco.

A hipótese que defendemos neste trabalho e que procuramos demonstrar diz respeito à aproximação da narrativa amadiana do gênero picaresco, analisando os elementos que se manifestam na obra *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* que autorizam essa aproximação e que nos levam a classificá-lo como uma narrativa neopicaresca.

### **3 - Estrutura da tese**

A tese está estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo, pretendemos, de forma sintética, elaborar uma revisão bibliográfica do gênero picaresco. Organizamos o capítulo em três partes. A primeira consiste em demonstrar como o tipo social deu origem ao personagem pícaro na ficção, partindo do estudo do núcleo que deu origem à picaresca clássica espanhola, com base em três obras: *Lazarillo de Tormes*, anônimo, circulado por volta 1554, *Gusmán de Alfareche*, por Mateo Alemán, 1599 e *El Buscón*, por Francisco de Quevedo, 1603.

Em seguida, fazemos o reconhecimento da difusão do gênero picaresco no mundo, por meio de traduções dos romances espanhóis e da adaptação em outros

países. Vemos que nos países latino-americanos o que mais contribuiu para o fortalecimento desse tipo de romance foi a realidade social, semelhante àquela vivida nos séculos XVI e XVII na Espanha, quer seja: distribuição de riqueza desigual; dívida externa crescente; elevada inflação; perda do poder aquisitivo dos salários; além de ser um subgênero que se preocupou com a imitação dos aspectos humanos e sociais, na busca pelo verossímil. Os romances picarescos acabam por revelar as inconsistências da sociedade, deixando de ser uma narrativa idealizada para buscar o verossímil, desvelando uma sociedade pauperizada e açoitada pelas epidemias e pelas guerras, transformando-se em um romance realista.

Encerrando o capítulo, focamos a discussão sobre a modernização e reinvenção do romance picaresco. Nesse contexto, servem de suporte os estudos de González (1994), por admitir o renascimento da picaresca no século XX, causado pela semelhança social e econômica com a Espanha medieval, principalmente depois da Segunda Guerra Mundial. Tal gênero, por ser um prolongamento do picaresco, González chamou de neopicaresco. Nesse momento, discutimos e nos posicionamos sobre os conceitos a respeito do pícaro e do neopícaro bem como a comparação entre o neopícaro e o malandro brasileiro, com base na teoria de González (1994) e DaMATTA (1997) e Antônio CANDIDO (1970)

No segundo capítulo, a atenção recai, de forma condensada, na revisão literária sobre o entrelaçamento da literatura com as questões sociais e históricas. Optamos pelo fracionamento em três seções. No primeiro, buscamos conceituar o constructo *intertextualidade*. No segundo momento, tratamos nas palavras de Samoyault, da literatura que noticia uma ligação consigo mesma, com o mundo e com a história,

os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração dessa complexa relação que a literatura estabelece entre si e o outro (SAMOYAULT, 2008, p. 22).

De maneira que, toda palavra proferida contém palavras de outros. Nesta perspectiva, o discurso é concebido não isoladamente, mas em contexto e relação com outros discursos, movimento que determina sua posição no espaço e tempo da



história. Embasada na teoria do diálogo dos discursos e os conceitos de intertextualidade defendida por Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Laurent Jenny, Genette e Gérard entrelaçam na tese. Principalmente, os conceitos bakhtinianos de dialogismo e polifonia, já que influenciaram diretamente na elaboração do constructo “intertextualidade”.

Dessa maneira, *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* instigou-nos a analisar o processo criativo, o qual evidencia a intertextualidade enquanto processo híbrido de transcrição. Levamos em conta o pressuposto de que a expansão geográfica do gênero picaresco, por meio das traduções e imitações das obras picarescas espanholas clássicas, constitui o procedimento criativo empreendedor de marcas da transcrição, ao criar a armação tensiva.

Encerramos o capítulo focando o processo de intertextualidade na obra de Jorge Amado, oriundo não apenas dos diálogos literários, mas também dos contatos com a cultura popular, presentes particularmente nos romances publicados a partir de 1958, os quais confirmam o propósito do autor, desde as suas primeiras obras, de impregnar a cultura popular na literatura brasileira.

Por fim, no terceiro capítulo, são adensadas as reflexões sobre o *corpus* da pesquisa a partir dos elementos da picaresca espanhola, procurando evidências da evolução do gênero picaresco em direção ao neopicaresco. Esta etapa está subdividida em quatro subcapítulos e principia-se pela análise do narrador. Segue-se o estudo da personagem Vasco Moscoso de Aragão e, posteriormente, um levantamento dos aspectos da crítica social visível no universo da neopicaresca. Arrematamos com a investigação sobre os elementos da carnavalização presente no texto brasileiro.

Nesse afã, verificamos então, nas personagens picarescas, a importância do fingir, da itinerância, da conquista da ascensão social, do rufianismo, da aversão ao trabalho, da astúcia e das demais características que possam promover a aproximação com o pícaro. Da mesma forma, examinamos os traços que diferenciam o anti-herói dos romances de Jorge Amado com os da picaresca clássica espanhola.

Nas considerações finais, destacamos que a pesquisa versa sobre o prolongamento da literatura picaresca no Brasil. Apresentamos a síntese do processo de construção da literatura neopicaresca, e por fim a constatação de que a obra em foco contribuiu para o desenvolvimento e o alargamento da picaresca em

solo brasileiro. Em seguida, expomos as referências bibliográficas utilizadas nos estudos da tese.

O trabalho é resultado de pesquisas realizadas entre a Universidade de Brasília e a Université Rennes 2 – Bretagne Loire com a finalidade de obter simultaneamente o título de Doutor bem como o reconhecimento do título nas duas universidades, portanto, juntamos o resumo consistente da Tese em língua francesa.

# **1. O ROMANCE PICAresco: TRADIÇÃO E MODERNIDADE**

*O real precisa ser ficcionado para ser pensado.*

*Jacques Rancière, A partilha do sensível.*

O romance picaresco é um gênero narrativo presente num conjunto de obras escritas no contexto espanhol do século XVI. Tais produções literárias se inspiravam na figura do anti-herói – o pícaro.

O pícaro é conceituado como uma personagem de condição social humilde e sem ocupação definida. Conforme assegura González (1994), é um anti-herói por excelência, que rejeita qualquer tipo de trabalho; é uma figura materialista, desleal, astuta, esperta e ardilosa, cuja obstinação é a ascensão social. As principais obras com tais características foram *Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache* (1599) e *El Buscón* (1626).

A tradição literária picaresca surgiu como reflexo da tensão entre o indivíduo e a sociedade opressora, com o objetivo de colocar a realidade em observação. Em tais narrativas, as ações humanas, a vida quotidiana e representações das classes baixas eram recursos utilizados que provocavam risos no leitor, explorando a surpresa e a desordem, em clara crítica social. Tal gênero faz parte de um tipo de literatura que recriava a angústia humana, o que estava em jogo era um questionamento profundamente moderno para a época. Uma literatura movida pela praticidade e o sentimento de sobrevivência numa época de miséria econômica e social. Os anseios da população estavam traduzidos nesse estilo literário. Entretanto, os críticos de literatura não chegaram a um consenso acerca de sua definição, já que as obras que lhe dão forma, com o passar do tempo, sofreram mutações, o que impossibilitou a definição rigorosa.

No início da modernidade, a narrativa picaresca rompeu os limites geográficos espanhóis, espalhando-se por toda a Europa por meio de traduções e imitações. Posteriormente, conquistou as terras transoceânicas chegando à América Latina. Assim, a literatura pícaro alcançou todas as latitudes, promovendo a visualização das mazelas sociais, por meio da visão satirizada de uma determinada era, focalizando o meio sócio-econômico-cultural. O picaresco adquiriu novos contornos: as personagens pícaras ganharam novas nuances e se transformaram em

neopícaras, ou seja, em malandros e aventureiros, conforme o conceito de neopicaresca de González (1994).

No Brasil, o picaresco chegou tardiamente, transmutada em neopicaresca, juntamente com o Realismo, representada pela personagem Leonardo, de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias*. O pícaro aproximou-se da figura do malandro. A partir de então, a representação da malandragem e do malandro converteu-se em forma de reflexão percorrendo várias obras literárias até chegar a Jorge Amado.

Contemplamos neste capítulo o histórico da picaresca na Espanha renascentista, sua expansão geográfica e, por fim, a influência que o gênero exerceu em outras culturas, justificando com exemplos de obras literárias, os vestígios na modernidade. Apoiamos nas teorias de González (1994), Bataillon (1931), Molho (1968), Palma – Ferreira (1981), Geremek (1995), Kothe (2000a;b), Goto (1988), Mattos (1982), entre outros.

### **1.1 - Temas e formas do picaresco clássico**

Mostramos nesta parte o surgimento da literatura picaresca na Espanha, levando em consideração as intervenções socioeconômicas que proporcionaram o aparecimento da tradição picaresca.

Vemos que o “Século do Ouro” foi marcado por crises econômicas que contribuíram para o aumento da delinquência. Observamos, primeiramente, que por essa época houve o aparecimento de obras que se dedicavam a narração da vida dos excluídos da sociedade. Posteriormente, demonstramos as características desse tipo narrativo.

Na segunda metade do século XVI e início do século XVII, na Renascença, a Espanha adquirira expressivas riquezas graças às conquistas transoceânicas. Essa época foi conhecida como “Século do Ouro”, de plenitude tanto na literatura quanto nas demais manifestações artísticas representadas por Velásquez, Ribera, Zurbáran e Murilo. De acordo com Sevcenko, para que a arte e a literatura das nações do velho mundo comessem a ser desenvolvidas seria necessário o crescimento econômico e político,

Demoraria muito para que as demais nações aprendessem a desligar-se do jugo cultural italiano e fizessem sua própria arte. Isso só ocorreria quando cada uma dessas nações atingisse o auge de seu poderio econômico e político, como ocorreria, por exemplo, com o Portugal de D. Manuel e D. João III, com a Espanha do século de ouro e com a Inglaterra isabelina (SEVCENKO, 1985. p. 39).

As reflexões abordadas por Sevcenko ponderam que existe uma relação entre o poderio econômico e plenitude cultural. No “Século do Ouro”, a Espanha conquistou o auge econômico, e com isso construiu “sua própria arte”. Nesse ponto, o que mais nos interessa é o estudo da tradição literária castelhana do século XVI ao XVII.

Com vistas ao entendimento do gênero picaresco, principalmente no círculo da produção, os estudos de González contribuí de maneira significativa para melhor sua melhor compreensão. O referido estudioso da literatura espanhola dividiu a produção picaresca em quatro etapas fortemente ligadas às batalhas militares entre cristãos e mulçumanos: 1-“construção do herói nacional”; 2-“literatura da projeção do herói”; 3-“literatura da paródia do herói”; 4-“literatura de fuga à burguesia” (GONZÁLEZ, 1994, p. 50).

A primeira etapa narra histórias de cavalaria na península Ibérica, a literatura de “construção do herói nacional”. Nesse modelo, o herói é capaz de ações extraordinárias, nas quais o interesse comum sobressai em meio às demandas de ordem individual. É uma figura que lutava ao lado dos Reis católicos em prol do domínio cristão no território peninsular e, ainda, objetivava expulsar os mouros e judeus da região da Granada, por isso, ocorriam as Guerras Santas da “Cruzada”, da “Reconquista”, e as guerras internas dos cristãos. O herói cavaleiresco estabeleceu-se como aponta González, “dentro de um universo em que a fantasia tem profundas raízes na realidade”, significando a síntese do feudalismo (GONZÁLEZ, 1994, p. 55).

É bem interessante o desenvolvimento orgânico sofrido pela cavalaria. Na Espanha, especialmente, havia os guerreiros que recebiam o nome de “cavaleiros”, embora isso não significasse que pertencessem à ordem da Cavalaria. Tal grupo era composto por homens livres ou libertos, que, sem a herança da nobreza ou fidalguia, dispunham de riquezas para a manutenção de cavalos e armas, fazendo da guerra

os seus ofícios. Tratava-se da cavalaria civil. Já o outro grupo praticava o ideal do guerreiro católico.

A cavalaria religiosa se constituía em uma ordem divina dentro da sociedade do Medievo, geralmente instituída por fidalgos, destinada a formar o espírito militar católico naqueles que tivessem inclinação análoga, configurando uma espécie de Ordem Terceira, já que o pensamento medieval estava interligado ao da religião. A piedade, a virtude, a coragem, a honra e a fidelidade eram os fundamentos do cavaleiro. Em síntese, alicerçado no ascetismo, é o autocontrole estrito do corpo e do espírito em direção a Deus, à verdade ou à virtude, que está no âmago do ideal cavaleiresco. O cavaleiro, afinal, tinha como missão proteger a sociedade e sustentar a justiça, o mesmo modelo assumia um impacto significativo sobre o modo de acumulação de riqueza.

Os relatos épicos traçavam o quadro do herói a ser fixado na memória do povo sob a forma de “romance”. A tradição literária da época apresentava um rastro de uma possível “burguesia”, já que reflete a divisão de classe da época. Destacam-se como principais obras *Libro Del Conde Lucanor* de Don Juan Manuel (1282-1348) e *La Celestina*, de Fernando de Rojas (1446? – 1541). Tais narrativas chegam a tocar as raias do “burguês”, privilegiando, porém, o cavaleiro que luta pela expulsão dos mouros e dos judeus das terras santas.

Nessa época, o império espanhol passava por conflitos bélicos provocados pelas guerras da “Reconquista”, pela retomada dos territórios ocupados por muçulmanos na Península Ibérica. Essas guerras resultavam em bonança para a nobreza, mas colaboraram fortemente tanto para uma crise econômica quanto para a crise moral na Espanha, obstinada nos costumes da Era Medieval, tomada pela moral aristocrata.

Os governantes sufocavam as aspirações burguesas, e qualquer tipo de trabalho era considerado como desonra, por não ser considerada uma atitude nobre. Predominava uma ideologia que desvalorizava o trabalho, ou seja, a população repudiava qualquer tipo de atividade remunerada, e tinha como modelo a fidalguia que apesar de não trabalhar, vivia uma vida de luxo e conforto. A prática de comércio, ou outro ofício similar, estava associado aos mouros e aos judeus – considerados, por sua vez, não cristãos, heréticos.

Nesse cenário econômico e político inicia-se a segunda etapa da produção literária espanhola foi a chamada “literatura da projeção do herói”, composta para

retomar o modelo clássico medieval a fim de lançar mão de um “modelo social triunfante”. Cavaleiro defensor dos fracos e das donzelas, aventureiro sempre vitorioso, supostamente perfeito e regido por valores cristãos, ocupava-se, por assim dizer, das últimas gerações da épica. Entretanto, essa narrativa não dispunha de nenhum rigor histórico ou geográfico, por isso foi condenada pelo clero sob a alegação de estar alheia às normas moralizantes. Mesmo assim, não deixava de ser uma leitura bastante apreciada, já que, conforme explica González, mantinham latentes as ideologias das empresas conquistadoras. Para o especialista,

os livros de cavalaria giram em volta da sequência de aventuras do herói modelar, o cavaleiro andante, defensor dos fracos, das donzelas e da cristandade, e, acima de tudo, protótipo do modo feudal de conquista e garantia da preservação da sociedade estamentária medieval. A absoluta imprecisão cronológica e geográfica desses relatos instala seus heróis fora da História. Graças a isso, são alvo da condenação dos eclesiásticos, que veem delinear-se neles um universo alheio às normas moralizantes que desejam preservar como forma do poder (GONZÁLEZ, 1994, p. 59).

Apesar de censuradas pela Igreja, tais narrativas eram muito apreciadas pelo povo, inclusive pelo Imperador Carlos V. Tudo porque os relatos correspondiam às expectativas ideológicas das companhias conquistadoras, nas quais prevaleciam não só o idealismo amoroso, mas também a exaltação do cavaleiro e a acumulação de riquezas pela conquista, pelo paradigma da realidade espanhola.

Esse tipo de literatura prevaleceu entre os anos de 1508 a 1608, tendo sido publicados cinquenta títulos com aproximadamente trezentas edições indubitavelmente, um grande sucesso. Simultaneamente, a obra de Garcilaso de La Vega (1503 – 1543) projetaria uma nova influência na lírica europeia do século XVI, introduzindo nova musicalidade, acompanhada de uma temática de introspecção amorosa, afastada da política.

Concomitantemente ao movimento literário, e, apesar da vasta hegemonia colonial espanhola, as crises e as dificuldades atormentaram um império demasiadamente grande. As colônias espanholas situadas na América não haviam sido sequer exploradas, nem edificadas com o trabalho, somando-se a essa situação havia dívidas com outros reinos, provocadas principalmente pelas Guerras



Santas, (as Cruzadas) e conquistas de território ultra-mar. O maior império europeu estava falido e endividado.

No final do século XVII, a Espanha encontrava-se em plena decadência, tornando-se um país empobrecido, ocioso e corrupto. Ao mesmo tempo, os movimentos burgueses, que cresciam em toda a Europa, no reino espanhol eram reprimidos. Inegavelmente, o sentimento de desânimo, pessimismo, desespero invadia e afligia a alma dos homens. Huizinga explana o propósito dessa tristeza:

Quer se leia uma crônica, um poema, um sermão ou até um documento legal, a mesma impressão de tristeza nos é transmitida por todos eles. Dir-se-ia que todo este período foi particularmente infeliz, como se tivesse deixado apenas memória de violências, de cobiça, de ódio mortal e não tivesse conhecido outras satisfações que não fossem as da intemperança, do orgulho e da crueldade. A verdade é que nos documentos de todas as épocas o infortúnio deixa mais vestígios do que a felicidade (HUIZINGA, 1988, p. 31).

Em suma, os cronistas laicos e os poetas da corte – aqueles que viviam no âmbito aristocrático ou mesmo familiar também não encontravam “consolação ou esperança no espetáculo da miséria e da decadência universais e apenas podiam lamentar o declínio do mundo e desesperar da justiça e da paz” (HUIZINGA, 1988, p. 32).

A nação espanhola era constituída por uma sociedade fragmentada. Gonzaléz dá-nos uma visão da pirâmide social castelhana da época:

No primeiro segmento, estão, além do monarca e sua família, os três grupos integrantes da nobreza: os Grandes de Espanha, os demais portadores de títulos e os fidalgos. No segundo segmento, agrupam-se comerciantes menores, artesãos e lavradores. Fora da classificação, há considerável número de mendigos e criados, além dos escravos (GONZALÉZ, 1994, p.31).

A população encontrava-se na miséria, vivendo de modo precário, enfrentando desordens e injustiças variadas, por causa da profunda crise econômica que assolava a Espanha. Tal situação abatia tanto as relações entre as classes

sociais, quanto às ações coletivas e no interior do próprio estado. Se de um lado havia a tríade dominante - realeza, Igreja e nobreza - no lado contrário havia as camadas excluídas socialmente, que acabavam por se transformar em vagabundos, mendigos e delinquentes. Essas circunstâncias criam “um processo de derrocada da sociedade espanhola – a instituição da mendicância”, que já representava uma praga social (BOTOSO, 2010, p.25).

Esses seres marginalizados que sobreviviam da mendicidade passaram a ser chamados de pícaros, considerados como pessoas entregues aos vícios, frutos do meio social. Pícaro passou a ser denominação do indivíduo que viva nas ruas, entregue ao ócio, ao jogo, às trapaças com o único objetivo de prover sua sobrevivência.

Em meio a tais mudanças sociais, econômicas e políticas, emergiu uma nova maneira de narrar, com marcas satíricas. Narrava-se a vida dos marginalizados e excluídos, os pícaros, que lutavam pela sobrevivência em oposição aos costumeiros relatos de aventuras fantásticas de cavaleiros apaixonados.

Com a circulação da narrativa *Lazarillo de Tormes*, de autor desconhecido, em 1554, foi inaugurada a terceira parte da produção literária do renascimento espanhol, a “literatura da paródia do herói”, considerada a primeira picaresca clássica espanhola, a qual exaltava as habilidades e as artimanhas das maneiras de se obter ascensão social em um país cuja divisão social entre ricos e pobres era absoluta.

Vale assinalar que a noção do constructo pícaro tem origem remota e confusa. O *Dicionário da Língua, da Real academia Espanhola* definirá como:

*1.adj. Listo, espabilado; 2.adj. Tramposo y desvergonzado; 3.adj. Que implica cierta intención picante; 4.adj. Dañosoy malicioso en su líne; 5.m.f. Personaje de baja condició, astuto, ingenioso y de mal vivir, protagonista de un géneroliterario surgido em España en el siglo XVI.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> 1. adj. Pronto, experiente; 2. Adj. Fraude e sem vergonha; 3.adj. Isso implica alguma intenção picante;4. adj. Danos e maliciosos em sua linha; 5. m.f. Personagem de baixa condição, astúcia, espirituoso e malvado viver, protagonista de um gênero literário surgiu na Espanha no século XVI (tradução nossa).

O vocábulo *picaño*, para Ferreira, provém do verbo *picar*, uma das várias atividades realizadas pelos ajudantes da cozinha: “picadores de touros, moços de recados e de fretes, mandaretas, criados sacristães, e auxiliares de estrebaria” (FERREIRA, 1981, p. 10). Há uma discordância quanto à primeira obra em que essa palavra foi empregada. Segundo Ferreira, a primeira utilização ocorreu na *Carta Del Bachiller de Arcádia*, de E. de Salazar, em 1548. Já Bonilla defende que a ocorrência inaugural ocorreu na *Farsa Custódia*, por Bartolomé Palau, escrita entre 1541 e 1547. Durante os séculos XVI e XVII, por causa da ação da língua francesa sobre a espanhola, por ocasião da guerra de Flandres, o vocábulo *picaresca* passa a significar *força*, consolidando-se, contudo, posteriormente como coletivo de pícaros.

Ferreira elucida que pícaro designava uma pessoa que se dedicava a ofícios desprezíveis ou transitórios, podendo até mesmo indicar um ladrão comum ou o chamado “boa-vida”. Em geral,

é jovem, é pobre; é vagabundo; não tem respeito pelo alheio nem pela propriedade alheia; não acredita na bondade nem no optimismo; tem bom humor; raramente é enamorado; gosta de beber. É folgazão; é supersticioso; tem sentimento de honra, é rebelde, está contra a sociedade e suas regras oficiais, as imposições de ordem (FERREIRA, 1981, p.11 - 13).

O romance picaresco evolui à proporção do declínio da economia espanhola. Já que se trata de uma narrativa baseada na realidade social, com uma forte vinculação da ficção com a história, com a criação de personagens que trazem no seu âmago vários aspectos que as identificam com o sistema social e ideológico de uma época repleta de conflitos, contradições e mudanças, inaugurando do gênero picaresco. É o gênero original da Espanha: “*l’Espagne est por le picarisme mieux qu’une terre d’élection: elle en est le berceau*” como comprova Bataillon (BATAILLON, 1931, p. 1)<sup>2</sup>.

Flávio Kothe define a picaresca como um gênero literário que ilustra “uma sociedade faminta, cheia de safadezas nas camadas altas e cheia de coisas ruins nas camadas baixas” (KOTHE, 2000b, p. 419).

---

<sup>2</sup> A Espanha é para o picarismo mais que a terra escolhida: é o berço (tradução nossa).

Na literatura europeia, em geral, o destino dos malandros e vagabundos sempre esteve ligado à literatura considerada menor - “mediocre do ponto de vista artístico, ligada ao âmbito da difusão e da produção populares”. O contrário aconteceu com a picaresca na Espanha. Embora seja um gênero plebeu, mereceu “amplo destaque no plano literário nacional, estimulando a criação das estruturas da moderna prosa espanhola e de um novo gênero europeu” (GEREMEK, 1995, p.196).

*Lazarillo de Tormes*, segundo Bataillon, é uma obra de ficção cujo tema principal é a fome já que todas as astúcias praticadas pela personagem principal são para conseguir a comida do dia, acrescenta em seus estudos sobre o texto picaresco que:

*[...] alors que les romans de chevalerie jouissent encore d'une immense popularité, à peine entamée par les critiques des moralistes et des lettres délicats, alors que le roman pastoral va naître et aussitôt fleurir, les imprimeurs de Burgos, d'Alcalá et d'Anvers offrent, aux gens qui lisent, le premier récit de divertissement en prose qui ait affecté la forme de la confession d'un gueux: récit d'un art bien caché que prend pour matière poétique la prose même de l'existence, et ou la faim, nécessité primordiale qui presse l'homme abandonné, accapare tout l'intérêt que la littérature de fiction faisait porter d'ordinaire sur l'aventure ou l'intrigue sentimentale ( BATAILLON,1931, p.2)<sup>3</sup>.*

A fome tem um papel intrigante, aguça a inteligência do pícaro, despertando sua capacidade intelectual a fim de produzir esquemas de superação das situações problemáticas. *Lazarillo*, em sua saga pela sobrevivência, presta serviços a sete anos, tal fato nos demonstra o aprendizado da personagem em uma sociedade em que a esperteza e o intelecto são armas tanto de defesa quanto de ataque. Na narrativa se percebe-se certo tom de crítica à moral e aos bons costumes da Igreja Católica.

Uma forte propaganda ideológica brota nesse período de Renascença. No teatro, instituía-se, de um lado, o modelo greco-latino, alimentado pelos humanistas.

---

<sup>3</sup> [...] enquanto romances de cavalaria ainda desfrutavam da popularidade, os críticos moralistas iniciam os debates, momento em que o romance pastoral nasce e imediatamente floresce, impressos em Burgos, de Alcalá e de Anvers ofertam, as pessoas que leem a narrativa em prosa do primeiro entretenimento que demonstrou a forma do mendigo como confissão: escondido numa história poética, a prosa da vida, e da fome, a necessidade essencial do homem abandonado, monopoliza todo o interesse da literatura ficcional, que foi trazer a aventura e o enredo sentimental (tradução nossa).

De outro, há o chamado modelo pré-lopesco de crítica à realidade, com base nos estudos de Lope de Vega, dotado de conteúdo nacional e popular.

A ficção em prosa da época ainda não tinha prestígio, mesmo assim circulavam no território espanhol histórias de façanhas e conquistas. Fora do universo ficcional, crescia o movimento cultural do Humanismo que via no ser humano a medida de todas as coisas, recuperando a ideia da Grécia e Roma. No século XVI o holandês Erasmo de Rotterdam (1469 – 1563), um humanista, difundiu a espiritualidade clássica e cristã, o que despertou enorme interesse na Espanha, durante o reinado de Carlos I a Felipe II. O Erasmismo pregava uma visão crítica da realidade dentro do humanismo, principalmente no que se refere à hipocrisia dos clérigos o que talvez tenha colaborado para a fundamentação da crítica social contida em *Lazarillo de Tormes*. Por essa razão, acabou censurada. Bataillon afirma que a sátira aos clérigos não começou com o erasmismo, já estava presente na idade média, e nem tampouco a sátira presente em *Lazarillo* se trata de erasmismo: “*La satire du clergé et des moines ne commence pas au temps d’Erasme et de Luther. Déjà vigoureuse au moyen âge, elle reproche aux clercs leur mauvaise vie, leur âpreté au gain, leur trafic des choses saintes. La satire érasmienne se place sur un tout autre terrain*” (BATAILLON, 1931, p.10)<sup>4</sup>.

Antes do reinado de Filipe II (1556 – 1598), eclodiram manifestações literárias de “exaltação nacional”, constituindo o ápice da “literatura de fuga à burguesia”, quarta parte da tradição literária espanhola, segundo González. O movimento de Contrarreforma é intensificado com a censura de *Lazarillo de Tormes*, crescendo a produção de obras cujos temas giravam em torno da religião católica. Da mesma forma, várias obras profanas são alteradas em textos, em claro repúdio à burguesia.

Nesse contexto, a picaresca, na sua segunda fase, de acordo com González (1994) desenvolverá características contrárias à exaltação do nacional. O idealismo da cavalaria continuava sendo tema frequente, apesar dos constantes ataques – seja pelos sacerdotes que não aceitavam a liberdade moral desses heróis, seja pelos humanistas erasmistas.

Por sua vez, o gênero literário romance foi estruturando-se ao longo da história, em vários pontos de apoio. Segundo a teoria de Bakhtin, esse gênero é um

---

<sup>4</sup> A sátira dos cleros e dos monges não começa no tempo de Erasmo e de Lutero. Já estava presente na Idade Média, ela aproxima os cleros a sua maldade, a sua ganância e ao tráfico das coisas santas. A sátira erasmista é sobre outro assunto ( tradução nossa).

sistema complexo e constituído pelo entrelaçamento de discursos tanto orais quanto escritos. A partir de então, construiu-se um modelo de discurso literário que representava a inquietude e a adversidade que não existiam em outro gênero. O romance emerge então

na época da Renascença, as formas de romance [...] prepararam o restabelecimento da entidade material e espaço-temporal do mundo num estágio novo de desenvolvimento, mais aprofundado e complicado. Elas prepararam a assimilação pelo romance de um mundo onde, na mesma época, descobria-se a América, o caminho marítimo para as Índias, um mundo que se abria às novas ciências naturais e à nova matemática. Preparava-se uma visão e uma representação do tempo totalmente nova no romance (BAKHTIN, 2014a, p. 281)

O romance é um gênero que

ao contrário do preceito clássico da pureza ou da unidade de tom, da poética de Horácio, tem sua principal orientação estilística derivada não dos gêneros puros da poética clássica, como a epopeia e a tragédia, mas naqueles gêneros marginais à poética, como o diálogo socrático e a sátira menipeia, sendo esta um gênero de desenvolvimento tardio, próprio do período helenístico, época de crise dos valores da *polis* (NUTO, 2015, p. 365).

Portanto, a distinção fundamental entre a forma épica e o romance é o fato de o primeiro ser um “gênero de um tempo acabado” (Bakhtin, 2014a, p. 281), enquanto o romance relata o anti-herói “realista”, em forma de paródia, invertendo, assim, o sentido de herói. No gênero literário romance, o herói não é mais a representação de um ideal coletivo, mas representa o indivíduo burguês, o qual pode entrar em conflito com a própria sociedade burguesa, tornando-se, no dizer de Lukács, problemático. No romance burguês, não é possível se representar um herói positivo, já que os autores do romance perceberam que a vida privada tornou-se a matéria desse gênero. Tais inovações estão intimamente ligadas ao riso e à ironia.

Ademais, é no romance que as contradições específicas da sociedade burguesa foram figuradas do modo mais adequado e mais típico. Temos, então, a ação como “ponto central do romance”, já que é nela que o mundo objetivo se

constrói (LUKÁCS, 2011, p. 206). A ênfase decorre da necessidade do reflexo adequado da realidade. O ato da ação é importante porque pressupõe a intervenção do homem na sociedade, encontrando assim a verdadeira essência e a forma de sua consciência. É agindo que o homem completa o processo social, uma verdadeira *práxis* em que a realidade é confrontada e são percebidos o seu caráter e a sua essência do homem.

A ação, o conteúdo e a forma, nesse gênero literário, são determinados, de acordo com o filósofo, “pelo grau de desenvolvimento da luta de classes” (LUKÁCS, 2011, p.206). A epopeia e o romance nesse ponto se diferenciam, tendo em vista que “a ação na epopéia homérica é a luta de uma sociedade relativamente unida [...] contra um inimigo externo”, enquanto no romance, cada indivíduo, no mundo burguês, representa uma das classes em luta.

Bakhtin ainda defende que o romance é a principal personagem da “evolução literária na era moderna precisamente porque [...] é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, é ele, por isso, o único gênero nascido naquele mundo em tudo é semelhante a ele” (BAKHTIN, 2014a, p. 400), é um gênero bivocal, ou até mesmo plurivocal, e multidiscursivo em que o

o prosador é um mestre da palavra indireta, aquela palavra que não é somente sua: a palavra alheia misturada com a própria e a própria palavra imiscuída na palavra alheia. Essa relação real ou virtual do discurso alheio com o próprio caracteriza, em certa medida, todo enunciado linguístico, mas na prosa romanesca esse fenômeno é elaborado artisticamente (NUTO, 2015, p. 365).

Esse gênero reúne várias linguagens cujo “ponto de partida é a atualidade, as pessoas comuns e a vida contemporânea”. É então uma forma narrativa do mundo sem deuses, uma vez que a sociedade perdeu a noção de totalidade e criou um herói problemático. A epopeia era a narrativa de um mundo desproblematizado, homogêneo, uma perfeita união entre o herói e a sociedade. O herói épico representava a luta da sociedade.

A ideia de “herói” remonta mais precisamente proveniente ao século V a. C, ao poema de Homero, ela pode ser entendida no sentido de “nobre”, como nos recorda Brombert. Estava filiada a uma época repleta de misticismo em que “homens

e deuses entraram em íntimo contato”, dessa união nasceram os heróis, seres dotados de poderes excepcionais, desafiadores, ousados, sobretudo comprometidos com a honra e orgulho. Uma figura singular, “exemplar, cujo fato vai situá-lo [...] no posto avançado da experiência humana, e praticamente fora do tempo” (BROMBERT, 2002, p. 16).

No idealismo da epopéia, o herói clássico é aquele que representa a classe dominante. Retrata bem a sociedade grega arcaica, pois é o “melhor” (em grego, *aristoi*), apesar de ser mortal, por ser filho de deuses ou deusas. Nas palavras Koth, “nenhum herói é épico por aquilo que faz; ele só se torna épico pelo modo de ser apresentado aquilo que faz” (KOTHE, 2000, p.16).

A respeito dessa premissa, Brombert completa:

Suas características, por trás da multiplicidade de tipos individuais, são constantes: eles vivem segundo um código pessoal feroz, são obstinados diante da adversidade; seu forte não é a moderação, mas sim a ousadia e mesmo a temeridade. Heróis são desafiadoramente comprometidos com honra e orgulho. [...] o herói é uma figura única, exemplar, cujo fato vai situá-lo no posto avançado da experiência humana, e praticamente fora do tempo (BRONBERT, 2004, p. 22).

Enquanto o herói se encontra, desde a sua concepção, ligado às classes dominantes, sendo apresentado em uma dimensão divina, assenhorando-se ações honrosas e nobres, o anti-herói se mostra fiel à dimensão humana, trazendo consigo o cotidiano e as dificuldades inerentes a essa condição. Daí os conflitos individuais passarem a ser valorizados, e não mais os associados à coletividade.

O herói romanesco é um ser “imprevisível e impregnado de relevantes conflitos internos [...] um ente que não se adapta resignadamente ao sistema social vigente e ao mesmo tempo não abre mão de sua autenticidade” que surge em um período de ceticismo, assinalado pela consciência difusa da ordem e da desordem, em uma subversão total da tradição heróica (BERGAMO, 2008, p. 32; 33).

Ele aparece de uma forma humana, não luta mais por uma sociedade e não se apresenta como um semideus. Georg Lukács faz essa distinção:



O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus: a psicologia do herói romanesco é a demoniada; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade - tudo isso redundando numa única e mesma coisa, que define os limites produtivos, traçados a partir de dentro, das possibilidades de configuração do romance e ao mesmo tempo remete inequivocamente ao momento histórico-filosófico em que os grandes romances são possíveis, em que afloram em símbolo do essencial que há para dizer. A mentalidade do romance é a virilidade madura, e a estrutura característica de sua matéria é seu modo descontínuo, o hiato entre interioridade e aventura (LUCKÁCS, 2000, p. 89; 90).

Esse novo protagonista é o oposto do herói tradicional. É o anti-herói, nem sempre é desprovido de coragem, já que concretiza problemas sincronizados com a sua época e suas necessidades, mas já não apresenta a grandeza do herói épico, estando mais próximo dos limites humanos normais. Por vezes tal personagem pode nos agradar pela forma como contribui para a desmistificação do “herói tradicional”, pela verossimilhança aos aspectos humanos, bem como pela busca constante da dificuldade da sobrevivência.

No século XVIII desenvolveu-se a forma narrativa romanesca nascida tanto de uma inquietação nacionalista de se investigar o passado, quanto de uma necessidade de afirmação da sociedade burguesa, “um gênero de uma época instável e mutante, dado o caráter prosaico do mundo moderno burguês, em que o homem se sente inseguro” (BERGAMO, 2008, p. 31).

A picaresca, ao que tudo indica, precede ao florescimento do romance, é uma composição literária que proporcionará o ingresso de um novo modo de representação dos marginalizados na literatura. O sofrimento, as desventuras e as particularidades de um grupo até então sem voz e sem representação que com o protagonista pícaro são evidenciadas.

A veracidade do momento vivido é o grande objetivo da picaresca, na busca constante de tornar críveis as condições de vida de um grupo social marginalizado, ocupa-se com a imitação das características humanas, sociais em todos os seus aspectos, quer sejam de beleza, de feiura, de heroísmo, de trapaça ou mesmo de desonestidade. Ferreira, em seu célebre estudo sobre o pícaro na literatura portuguesa acrescenta que

a visão da sociedade que o pícaro contempla é fragmentária e deliberadamente limitada [...].O herói picaresco, perpétuo, vagabundo, aprende, desde a infância, que pouco se pode esperar do próximo e as desgraças que sofre são a justificação moral da sua futura desconfiança. Os próprios autores apresentam os heróis pícaros como produtos do meio familiar e social (PALMA-FERREIRA, 1981, p. 17).

O romance picaresco é apresentado em forma de pseudo-autobiografia, recheada de sátira e da carnavalização em que são narradas as aventuras do protagonista/pícaro. A voz em primeira pessoa inaugurou uma nova fase na tradição literária espanhola, “transmitindo uma falsa candura que o autor cria habilmente e já é recurso psicológico de caracterização” (CANDIDO, 1970, p. 67). O ângulo da percepção, frequentemente, permanecerá fixo e centrado no narrador/personagem. A escolha desse tipo de narrador favorece a reflexão e crítica social, evidenciando a opção de estar fora das normas que regem uma sociedade, visivelmente em oposição a elas.

O pícaro é um anti-herói em primazia. Nos ensinamentos de Brombert, o anti-herói, ou o “herói negativo, mais vivamente talvez que o herói tradicional, contesta nossas pressuposições, suscitando mais uma vez a questão de como nós nos vemos ou queremos ver. O anti-herói é amiúde um agitador e um perturbador” (BROMBERT, 2002, p.15). Por isso possui uma filosofia de vida bem particular: é materialista, astuto, desleal, revela grande inclinação para a trapaça e a fraude, não gosta de trabalhar, por vez se entrega à mendicância, ligado, assim com atitudes paradoxal, por vezes provocativa.

Sob uma visão mais específica da análise do anti-herói, especialmente em relação ao pícaro, Kothe identifica o pícaro como “o caniço que se dobra aos ventos para conseguir sobreviver: nele o que pensa é o estômago”. Portanto, não se trata de um herói épico, com valores tipicamente positivos, mas a antítese deste, não pretendendo ainda a salvação coletiva e respondendo apenas pelos interesses particulares. Sem dúvida, uma personagem despida de virtudes, de qualquer objetivo nobre, ou mesmo de caráter. É por meio dessa personagem oposta ao herói épico, que a classe baixa consegue ser vislumbrada pela literatura. Enfim, “ele é o reverso dos grandes heróis épicos e trágicos” (Kothe, 2000, p. 14; 24).

A comicidade, revelada por meio da sátira, paródia e carnavalização critica cruelmente a sociedade e os conceitos heróicos enquanto estratégias de

desestabilização das narrativas clássicas. O pícaro é um voluntário do destino, não tem nenhuma intencionalidade, explica Orico (1952). Sempre age pela esperteza em vez da bravura. Enquanto o herói se afirma, o pícaro se disfarça, é o reverso do cavaleiro.

A veia cômica castelhana é atestada pelo comportamento de insubordinação e rebeldia promovido pelo pícaro. Por meio do riso, ele promove a sua própria ridicularização, afinal, “quem ri do poder dominante, ri também das camadas mais ‘populares’, mas, principalmente, de sua capacidade de criticar e, portanto, de alterar o que através do riso se critica” (GONZÁLEZ, 1994, p. 76-78).

O riso é uma forma de celebrar a vitória da sua própria sobrevivência - “o pícaro faz rir de si, para poder rir do outro” e, assim, “a sátira preserva o próprio criticado: acaba ajudando a salvar o que ela pretende aniquilar” (KOTHE, 2000b, p.423; 241).

Em se tratando de um ser que vive à margem da sociedade, sua preocupação constante é tanto a sobrevivência quanto a ascensão social, por isso dedica-se a servir a vários senhores, aprendendo vários ofícios, dos quais recebe lições quanto ao que se deve ou não fazer para ganhar a vida. Está sempre procurando aprender a arte da boa vida, assemelhando-se ao “homem de bem”, por isso acaba estrategicamente, imitando o fidalgo e a nobreza.

Por servir a vários amos “o pícaro vai-se movendo, mudando de ambiente, variando a experiência e vendo a sociedade no conjunto” (CANDIDO, 1970, p. 67). Por isso é uma personagem itinerante, circula por vários lugares, explora o espaço físico, social e geográfico, sempre em nome da subsistência. Esse nomadismo pode ser a causa ou das más ações que o levam às fugas, ou simplesmente a procura da liberdade.

O espaço de ambientação de suas aventuras/desventuras é o urbano, pois é lá onde a diversidade social é evidenciada. Por esse motivo, as cidades são “espaço das relações humanas adequadas e até necessárias para a picaresca” (GONZÁLEZ, 1994, p. 74).

Com relação às aventuras amorosas, o pícaro apresenta forte acento de misoginia; ele não tem sentimentos e quando se aproxima de uma amante é apenas, com o intuito de defender sua vida, ou promover ascensão social. Cabe ressaltar, por um lado, que a misoginia medieval se aviva, pois a manutenção continuada de uma mulher é evitada por conta dos altos custos envolvidos. Por outro lado, o

erotismo, no gênero picaresco, tende a inscrever a mulher no campo da prostituição. Embora não sejam narrativas libidinosas, nem tampouco sentimentais, os romances do gênero picaresco utilizam palavras obscenas.

Acrescentamos ainda que o pícaro, durante a sua vida, geralmente tem um choque áspero com a realidade. Para Antonio Candido, na origem, “o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa”, o que se transforma na maior desculpa para suas vigarices, daí ser o autor de várias reflexões de forte teor sarcástico e pessimista (CANDIDO, 1970, p. 68).

Envolvido pelo pessimismo antropológico do fim dos séculos XVI e do XVII, o pícaro desenvolve um traço vingativo, sem objetivar, entretanto, a agressão do outro, apenas no sentido de enfrentamento, por isso, a ironia, a burla, riso desumano e solitário, passa a ser recorrente na narrativa picaresca.

Esébanez Calderón explica que é um ser “abandonado por seus genitores, que, de ordinário, são de baixíssima estirpe, [...] fica entregue à sua própria sorte, o que o obriga a se valer de meios desonestos, como pequenos roubos, para sobreviver” (ESÉBANEZ, 2006, p. 838). O anti-herói do romance picaresco esforça-se para parecer “um homem de bem”, quer ser igual ao nobre, em uma busca constante por ascensão social, por isso está sempre envolvido no jogo de máscaras e aparências.

A aparência e a roupa para o pícaro são de fundamentais importâncias. De acordo com Maravall, as vestimentas que acompanham o indivíduo são o próprio símbolo social. Como forma de ostentação, outros símbolos são agregados à figura picaresca, como a moradia e a carruagem. Confere suprema importância à aparência, e um dos seus alvos mais imediatos é o traje adequado, vive notoriamente de aparências, tecendo, a crítica das verdadeiras entranhas de uma sociedade decadente.

O pícaro não é dado ao trabalho, pois entende que a ociosidade é também uma forma de imitar a nobreza. Para Maravall a ociosidade é o resultado da crise nacional, já que as pessoas que queriam trabalhar não encontravam emprego, o que contribuía para o crescimento dos aventureiros. Nos demais países da Europa, essa população ociosa se adaptou-se ao trabalho industrial.

Nasce assim uma personagem com traços opostos ao herói clássico das histórias de cavalaria, concebido, como expomos, como um verdadeiro anti-herói. É

a primeira manifestação de individualismo, por carrear um projeto próprio de ascensão social, de desejo de se igualar ao nobre e ser igualmente um “homem de bem”.

O pícaro pode ser considerado ainda um caso de desvio social de conduta, uma anomalia da sociedade. Segundo Maravall, assume um comportamento ritualista, podendo ser facilmente desmascarado, não chegando, porém, a ser rebelde, por aceitar os valores impostos. É um sujeito que entende os objetivos, mas subverte as regras, já que seu desejo é conquistar a ascensão social, sempre a partir da astúcia. Dessa maneira, o pícaro molda uma máscara por meio da qual se percebe uma suposta tragédia baseada na mentira, na enganação e na esperteza, valores típicos de uma sociedade em declínio moral. Bronislaw Geremek fornece uma clara definição a respeito da figura do pícaro, caracterizando-a como:

um homem privado de qualquer propriedade, que dispõe apenas das próprias mãos, de uma experiência de vida e de sua engenhosidade para a obtenção dos meios de sustento. É pessoalmente livre, não depende de ninguém, é dono de suas próprias decisões, e se presta um serviço a alguém é por sua própria escolha, à procura de uma vida cômoda, mas essa dependência do serviço não tem caráter permanente (GEREMEK, 1995, p. 240).

Em suma: o pícaro - a personagem central - é pobre, marginalizado, um vagabundo solitário a quem a ascensão social somente se dá por meio de artimanhas. Por estar fora da nobreza, percebem-se melhor as moléstias dessa classe. Entretanto, não é um revolucionário, pois não pretende mudar a sociedade, querendo apenas fazer parte dela e usufruir dos privilégios. Por isso, como analisa Maravall, é um frustrado. O pícaro é uma espécie de vírus percorrendo o interior da sociedade, como um cachorro vira-latas que aprende a sobreviver de migalhas somente com a sua astúcia.

Dessa forma a produção literária que tem como protagonista o pícaro é definida por Pinçonat como sendo a que privilegia a representação das classes baixas, oposta à aristocracia, cujo tema principal é a paródia e sátira à nobreza:

*Il s'agit d'une littérature du bas, c'est-à-dire une littérature qui privilégie la représentation des couches basses de la société, le choix de personnages qui incarnent l'opposé de l'idéal aristocratique, l'exhibition du bas corporal. La tonalité satirique, paradique, comique y est solidaire d'une perspective morale chrétienne hantée par la chute et le péché originel* (PINÇONNAT, 2003, p. 179)<sup>5</sup>.

A segunda fase da picaresca consolidou o forte espírito de crítica social existente em *Lazarillo*, sendo resgatado em *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, cuja primeira parte da obra publicada em 1599. No ano de 1605 a segunda parte dessa obra foi publicada. Ambas alcançaram enorme sucesso. A narrativa procurou “ater-se a um discurso que alterna a narração da aventura com o que parece, ao menos, ser um discurso moralizante” (GONZÁLEZ, 1994, p. 65).

Uma versão de *Guzmán de Alfarache*, por Juan Martí, deixa mais transparente a ideia de que a sociedade responsável pelo sistema de injustiça deve ser corrigida. Bataillon (1935, p. 24) defende ser essa a história que marca, de fato, o início da literatura picaresca na Espanha: “*Le succès de Guzmán fut immense en Espagne et au dehors. C'est lui, et non le Lazarille, qui marque l'origine de la mode picaresque dans la littérature espagnole*”<sup>6</sup>.

Quevedo, por sua vez, em *El Buscón*, publicado em 1626, faz um elogio ao sistema demonstrando, em suas entranhas, a ideologia assumida pelo povo, considerado por muitos a obra-prima da literatura barroca picaresca. A sátira fica por conta de caracterizar Pablo, o protagonista, como um descendente de cristãos novos que decide permanecer na vida de jogos e trapanças, e, mesmo que mude de lugar, não alterará sua vida e costumes, derogando, assim, a concepção de picaresca como forma de ascensão social.

A terceira etapa da picaresca clássica apresentou um clima de rejeição à burguesia e de exaltação nacional. Nas palavras de González,

---

<sup>5</sup> É uma literatura de baixa, ou seja, uma literatura que privilegia a representação das camadas mais baixas da sociedade, a escolha das personagens que personificam o oposto do ideal aristocrático, a exibição do baixo corporal. A tonalidade satírica, paradigmática e cômica é solidária com uma perspectiva cristã, entristecida pela queda e pelo pecado original (tradução nossa).

<sup>6</sup> *Guzmán de Alfarache* foi sucesso imenso dentro e fora da Espanha. É ele, e não *Lazarillo*, que marca a origem do modo picaresco na literatura espanhola ( tradução nossa).

a literatura mais crítica, como o romance picaresco, limitar-se-ia à crítica social e à denúncia dos sintomas, sem se permitir jamais uma explícita discordância do modelo imposto pelo sistema [...] mostraria em profusão os caminhos desviados do pícaro e levaria ao auge o papel protagônico do anti-herói, mas jamais apontaria as falhas básicas de um modelo que, ao enrijecer a sociedade estamentária, impedia o desenvolvimento da mentalidade burguesa (GONZÁLEZ, 1994, p. 65).

As narrativas que integram essa terceira fase permanecem na linha do que González chama de “fuga à burguesia” e “exaltação nacional”, proclamando o conformismo a partir dos conceitos da Contrarreforma. Cada vez menos, manifestava-se também a “paródia do herói”. Segundo Ferreira, a Contrarreforma ofereceu à picaresca três características básicas: “o dogmatismo sentencioso; a quase total ausência de preocupações sentimentais; a insensibilidade perante a natureza”, tais princípios formam a moralidade da novela picaresca (FERREIRA, 1981, p. 16).

O teatro acompanha a defesa dos ideais da classe dominante. Na peça *Parabola Coenae*, provavelmente escrita em 1568, os vagabundos são incluídos e aparecem durante os intervalos, animando a plateia com discussões sobre as técnicas de mendicância. Luis de Góngora cria uma poesia em torno do universo religioso, em que predominam o sentido nacional e a exaltação ao Império.

No ano 1605, é publicado *Don Quijote* por Miguel de Cervantes, época em o romance moderno se firma. Cervantes descreve não somente uma paródia do herói, mas também de todo o sistema, social e econômico. Para Bataillon

*Cervantès, vantait d'avoir naturalisé la nouvelle em Espagne et qui véritablement a su lui donner pour contenu la réalité espagnole elle – memê, sans en excepter les gitanes et les pícaros, Cervantes n'a jamais trahi l'esthétique et l'éthique propres à la nouvelle pour celles du romam picaresque* (BATAILLON, 1931, p. 34)<sup>7</sup>.

O autor de *Don Quijote* declara que se trata de uma paródia aos romances de cavalaria, procurou desconstruir a autoridade dos governantes. Lembramos que o

---

<sup>7</sup> Cervantes se glorificava de ter naturalizado a novela na Espanha e, realmente, foi capaz de dar-lhe o conteúdo de realidade, não excetuando o cigano e os pícaros, Cervantes não traiu os princípios estéticos e éticos do romance picaresco (tradução nossa).

autor era súdito ao rei Felipe II, que arruinou a Espanha ao investir na expansão territorial fracassada. Por causa dos custos com as guerras, da exploração das novas terras, a Espanha mergulhou em uma espiral inflacionária agravando a crise econômica e social.

Tudo isso é reelaborado na cidade de Dom Quixote, La Mancha, lugar onde os pícaros se multiplicavam por causa da fome e da ideologia contra o trabalho, proporcionalmente inverso aos oficiais do rei e aos heróis da cavalaria.

Dom Quixote aproxima-se do romance picaresco por causa das temáticas: do abandono do lar, do desejo de liberdade, do sonho com uma vida promissora e também dos inúmeros pícaros que apresenta a obra. Esta é, sobretudo, uma sátira do império espanhol, e dos heróis da cavalaria. Seu protagonista defende as vítimas da injustiça. A síntese do romance, em que a tese é o romance de cavalaria, a antítese é o romance picaresco.

Nesse sentido, Molho acrescenta que:

*Cervantès, s'il a traité à plusieurs reprises le thème du pícario, n'a pas écrit un seul récit fondé en problématique picaresque – problématique dont il ne détourne pas son regard, mais qu'il récuse, sans pour autant mettre en doute l'existence du pícario en tant que personnage littéraire* (MOLHO, 1968, p. LXXXI)<sup>8</sup>.

Os romances picarescos acabam por revelar as inconsistências da sociedade, ao deixarem de serem narrativas idealizadas para buscarem o verossímil, desvelando, desse modo, uma sociedade pauperizada e açoitada por epidemias e guerras. A narração está centrada no ambiente que reflete a realidade histórica do momento. Em uma dimensão sociológica, Geremek (1995) entende que a picaresca demonstra muito mais do que a decadência espanhola, expressando “a crise da sociedade aristocrática e da moralidade social” (GEREMEK, 1995, p. 198). Nas entrelinhas das aventuras divertidas do pícaro, esconde-se a reflexão a respeito do fenômeno do crescimento da criminalidade no século do ouro. González afirma que

---

<sup>8</sup> Cervantes, muitas vezes, escreveu sobre o tema do pícaro, baseada na problemática do picaresco e também em outras questões, além de defender a existência do pícaro na literatura (tradução nossa).



o que mais interessa aqui, no entanto, é que *Lazarillo de Tormes* e *Don Quijote de la Mancha*, ao contestarem as formas narrativas idealistas da Renascença, fundavam o romance, gênero próprio da modernidade e atrelado à criação do leitor, implícita na estrutura das duas modalidades narrativas que esses textos significam (GONZÁLEZ, 1995, p. 80).

Mesmo que o gênero seja considerado uma crítica ao sistema social, há um evidente caráter moralizante na narrativa, que vislumbra a conduta de um indivíduo envolvido na marginalidade, castigado e passível de arrependimento. Nessa lógica, a picaresca sustenta a ideologia da monarquia absoluta.

Apesar do grande estudo em torno da literatura picaresca, ainda hoje permanece a grande dificuldade em defini-la. Tais complexidades, segundo González, se devem a dois problemas: “a impossibilidade de definir o assunto [...]; e a falácia de se atribuir ao todo a qualidade da parte – por exemplo, a psicologia do herói, características da estrutura ou tipos de assunto” (GUILLÉN *apud* GONZÁLEZ, 1994, p. 206). Contudo, para o estudioso, a literatura picaresca é uma narrativa centrada na história uma espécie de

[...] pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade. A narração de suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro (GONZÁLEZ, 1988, p. 42).

Assim, ao longo de século XX, diversos conceitos para esse gênero literário foram propostos. Em conformidade com González (1994), o que guarda maior interesse vem por parte de Fonger De Haan, publicado em 1903, com o título de *An outline of the novela picaresca in Spain*, que considera o romance picaresco clássico como a autobiografia do pícaro, por este relatar, de maneira satírica, as condições sociais das pessoas, ou seja, a história de uma pessoa que luta para viver e que, enquanto descreve a própria trajetória, enumera os males das experiências adquiridas.

De Haan (1903) afirma que a autobiografia assume uma característica encontrada na forma mais rígida do romance picaresco, mas, por vezes,

considerada até mesmo desnecessária. A sátira nesses casos acaba por ser uma denúncia social.

Os formalistas russos apresentam dois processos aplicados na construção de romances: o enquadramento e o picaresco. O primeiro consiste em um agrupamento de novelas pertencente ao mesmo padrão. Já no picaresco são muitas novelas, cada uma formando um todo, unidas por personagens comuns, subdividindo-se, por sua vez, em dois tipos: no primeiro, o herói é neutro, já que as aventuras o perseguem, e não é ele que as procura; no segundo, o protagonista está intrinsecamente envolvido com a ação.

Marcel Bataillon defende ser o romance picaresco um gênero não apenas espanhol, mas europeu, cuja característica principal é a autobiografia,

*Le genre, depuis ses débuts, avait tendu à développer en lui un nouveau mode de satire en prose, en même temps qu'il satisfaisait une curiosité sympathique par tout ce qui grouille en marge de la société régulière. Il se tenait ferme au cadre romanesque de la confession d'une vie aventureuse, ce cadre permettant, par l'identification du romancier avec son héros, l'affirmation de certaine philosophie qui accentue lourdement le *primum vivere* et renie toute prétension à la noblesse. Le roman picaresque est lui-même dans la mesure où il combine tout cela. Mais il lui est particulièrement nécessaire que la vie, grâce à l'artifice autobiographique, soit vue sous l'angle du gueux ballotté par les événements, que le récit adopte le ton cynique ou vengeur qui convient à une semblable vision. Or, à ce genre de récit, la nouvelle à l'italienne avec sa gentillesse un peu apprêtée, avec son ton de bonne compagnie, opposait une concurrence victorieuse (BATAILLON, 1931, p. 34)<sup>9</sup>.*

Mesmo após passado tanto tempo da publicação de *Lazarillo de Tormes*, não há um consenso em torno do conceito de romance picaresco, em vista da enorme dificuldade de se estabelecerem critérios que unifiquem esse gênero. Alguns críticos não reconhecem o fato de a picaresca ter-se espalhado para outros lugares, circunscrevendo-a em uma criação puramente espanhola.

---

<sup>9</sup> O gênero, desde seus inícios, tendera a desenvolver em si um novo modo de sátira em prosa, ao mesmo tempo em que satisfazia uma curiosidade simpática por tudo o que fervilhasse à margem da sociedade regular: agarrava-se ao modelo romanesco da confissão de uma vida aventureosa, modelo que permitia, pela identificação do romancista com seu herói, a afirmação de certa filosofia que acentuasse grosseiramente o *primum vivere* e renegasse qualquer pretensão de nobreza. O romance picaresco é ele mesmo na medida em que combina tudo isso. Mas é particularmente necessário para ele que a vida, graças ao artifício autobiográfico, seja vista sob o ângulo do pícaro sacudido pelos acontecimentos, que a narrativa adote o tom cínico ou vingativo que convém a tal visão (tradução nossa).

Em harmonia com González, concordamos que a picaresca deve ser lida, levando-se em conta a natureza histórica desse gênero, não devendo limitá-lo a uma “narrativa de uma única fábula com pequenas variantes”, mas enquanto denúncia de uma sociedade fragmentada (GONZÁLEZ, 1988, p. 40).

Claudio Guillén se propôs a refletir o fenômeno do romance picaresco a partir das seguintes categorias: gênero picaresco, romances picarescos *stricto sensu*, romance picaresco *latu sensu* e mito picaresco. Segundo o estudioso, o gênero picaresco não é uma obra, mas um paradigma dotado de princípios próprios, possuindo características permanentes, podendo mudar conforme o escritor, o período ou mesmo a época. Os romances picarescos *stricto sensu* são os que incorporam determinadas características; e os *latu sensu* não abrangem todas elas. Já a picaresca como mito possui uma essência mais vasta, pois reflete “uma estrutura, no sentido mais amplo [...], interpreta as várias direções que esse significado seguiu ao longo dos séculos” (GUILLÉN, apud GONZÁLEZ, 1994, p. 227).

As características dos romances picarescos contempladas por Guillén são as seguintes: autobiografia, narrador preconceituoso, visão crítica por parte do pícaro, materialidade da existência, comicidade e sátira, itinerância, deslocamento e aventuras.

Os textos considerados como os fundadores da modalidade da picaresca clássica, em meio às novelas de cavalarias espanholas publicadas no século XVI e XVII, são: *Lazarillo de Tormes*, 1554, autoria anônima; *Guzmán de Alfarache*, 1599, por Mateo Alemán e *El Buscón*, 1626 por Quevedo. O primeiro deles é considerado o cerne da picaresca; o segundo um modelo e, o último, um tipo de alteração paródica dessa variante narrativa. Tais narrativas não são mais protagonizadas pelo herói modelar, passando a se centrar na figura do pícaro, um tipo oposto ao fidalgo, de baixa condição social, fruto direto da falida sociedade espanhola.

Em linhas gerais, consideramos aqui que o pícaro clássico espanhol é uma personagem pobre, abandonada pelos pais, sem laços familiares, entregue à própria sorte e que, na fuga da pobreza, cobiça a riqueza inerente à nobreza, dispensando, todavia, o trabalho. Correntemente, descende de família instável, centrada na mãe, os pais são desonrados, abertamente marginalizados ou criminosos. Um tipo de narrativa que motiva o ingresso de pessoas que viviam à margem da sociedade, sem voz, descortinando, desse modo, suas mazelas e seus sofrimentos.

A manifestação da picaresca clássica espanhol desfrutou de um período relativamente curto, encerrando-se em 1646 com a publicação de *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mismo* ou resumidamente como *Estebanillo González* cujo título é o nome do protagonista/autor, uma autêntica biografia. Os dados geográficos e cronológicos estão corretos. A narração desenrola-se em uma temática de guerra. Depois dessa obra, finaliza-se o ciclo da novela picaresca na Espanha que passou a ser praticada em outros países.

## 1.2 - Temas e formas do picaresco neoclássico

González emprega o conceito de “neopicaresca” para “a narrativa produzida nos séculos XIX e XX, que pode ser lida à luz do modelo clássico espanhol, mesmo sem guardar uma relação direta com o mesmo” (1988, p. 41).

O romance picaresco, enquanto subgênero eminentemente espanhol, espalhou-se pelo mundo por meio de traduções, o que acabou por influenciar a literatura mundial, gerando “numerosas novelas de pícaro, inconfundíveis com a picaresca espanhola, o que distingue umas das outras é algo mais íntimo do que a cor local”. Exerceu grande influência na formação do romance moderno ocidental. Essa expansão fez com esse gênero narrativo fosse adquirindo contornos mais definidos (FERREIRA, 1981, p. 9).

Nos países latino-americanos, o que mais contribuiu para o fortalecimento da picaresca foi a realidade social: distribuição desigual de riqueza; dívida externa crescente; elevada inflação; perda do poder aquisitivo dos salários, entre outros.

Fonger De Haan, em 1895, foi o primeiro a admitir a existência do romance picaresco fora da Espanha. Clander (*apud* González, 1994, p. 208), no ano de 1907, relata a introdução do gênero na Inglaterra. O pícaro, dessa forma, correu o mundo, não se restringiu a um fenômeno exclusivamente espanhol, aclimatou-se em outras terras, ou seja, figurou como protagonista de alguns romances pelo mundo.

Na Alemanha, podemos citar a tradição picaresca nas obras de Hans Jacob Christoffel Grimmelshusen, como orienta González (1994). *O Aventureiro Simplicissimus (Der abenteuerliche Simplicissimus)*, publicado em 1669. O segundo

romance do autor, *A vivandeira Courasche (Die landstörtzerin Courasche)*, de 1670, é protagonizado por uma mulher, prostituta, sempre as voltas em peripécias e artimanhas. A história se passa num cenário de guerra em que as mulheres também se mostram degradadas moralmente.

A tradução dos romances picarescos da Espanha produziu na Inglaterra obras ligadas ao tema da delinquência. González (1994) revela que nesse período, ficou popular as biografias ou pseudobiografias de tipos criminosos, como *Vida de Jack Wilton*, de Thomas Nashe, 1594; *Fortunas e adversidades da famosa Moll Flanders*, de Daniel Defoe, 1722; *As aventuras de Roderick Random e Peregrine Pickle*, de Tobias George Smollett, 1748; *A história de Tom Jones, um expósito*, de Henry Fielding, 1749.

De todas essas narrativas a que mais se assemelha aos modelos da picaresca clássica espanhola é *Fortunas e adversidades da famosa Moll Flanders* cujo protagonista é uma pícara, prostituta e ladra, disposta a subir na vida. Essa obra marca o apogeu da picaresca inglesa, na mesma época de *Gil Blas* na França.

*Histoire de Gil Blas de Santillane*, do francês Alain René Lesage, é publicada em três partes nos anos de 1715, 1724 e 1735. O protagonista, Gil Blas, percebe, ao final da narrativa, que os bens materiais são fontes de corrupção, essa tomada de consciência moral é a grande diferença com os pícaros espanhóis. Ademais, citando Sass “o grande sucesso da picaresca espanhola na França deve-se à presença do humor e da ironia, dosados a certo realismo e, ao mesmo tempo, ligados ao tema da delinquência vista como comédia” (SASS, 1994, p. 46), como nas obras: *O romance Cômico*, de Paul Scarron, de 1657; e *Francion*, de Sorel, de 1623.

Em Portugal, a picaresca não avançou muito enquanto gênero literário como aconteceu na Espanha, contudo podemos considerar como picarescas a obra de Fernão Mendes Pinto, de 1614, *A Peregrinação*, e o *Escritório avarento*, de D. Francisco Manuel de Melo datado de 1655; *Guzmán de Alfarache*, terceira parte, de Félix Machado da Silva Castro e Vasconcelos, 1650; e *Novelas Exemplares*, de Gaspar Pires Rebelo, de 1650.

No México, anos mais tarde, em 1816, José Joaquín Fernández de Lizardi, publica três volumes de *O Periquillo Sarniento*. González (1994) afirma que o quarto volume seria publicado somente no ano de 1842, em consequência da censura. Uma obra escrita com o intuito de denunciar a sociedade corrupta da época em que o protagonista apresenta sérios problemas de conduta social, rouba e tenta o

suicídio, até que se arrepende dos danos causados durante a sua vida, numa clara intenção didática. Trata-se de uma obra, à primeira vista, representante da picaresca clássica espanhola. Pode ser interpretada como um texto didático e moralizante narrado em terceira pessoa. O pícaro já não é mais o protagonista da realidade, mas sim testemunha dessa realidade, por isso o foco narrativo em terceira pessoa. Isso leva a acreditar que a literatura incorpora uma nova escrita. Periquillo é um elemento que critica não só os meios de ascensão social, mas o sistema vigente no México, ainda uma colônia da Espanha.

As obras escritas posteriores à *Lazarillo de Tormes* ligadas ao tema da delinquência podem ser consideradas pertencentes à picaresca pelo fato de a atitude do protagonista do romance se assemelhar à figura do pícaro ao lutarem pela prosperidade material por meio de uma moral oportunista. Todavia, com a expansão geográfica, a picaresca ganhou novos contornos, novas dimensões, perdeu o caráter dos séculos XVI e XVII, para se consolidar como “uma atitude de rebelião contra os quadros estabelecidos pela sociedade, pela moral oficial, pelas imposições da ordem dos sistemas e das leis ou ainda pelo academismo oficioso”, para renascer em tempos de crise e descontentamento (FERREIRA, 1981, p. 10). O romance picaresco espanhol foi, então, desmanchando seus elementos em quadros de costumes, preparando o caminho para o romance moderno de costumes e observação da realidade. Prova disso é a grande produção literária em que aparecem reminiscências dos personagens pícaros espanhóis - Lazarillo, Guznán, Plabo.

No mesmo sentido, Claudio Guillén, em 1960, ao definir o gênero picaresco, afirma que essa titulação pode ser legitimada para todas as culturas em qualquer tempo ou lugar, já que os tipos romanescos são gerados pelos diferentes fatores sociais, pelas desigualdades e pelos contrastes da vida humana, pelas revelações dos elementos da realidade no mundo da ficção, admitindo, assim, o renascimento do romance picaresco no século XX, mais precisamente depois da Segunda Guerra Mundial, relacionando-o às causas sociais

Entendemos que Guillén é o primeiro crítico de peso a admitir de maneira sistemática o reaparecimento da picaresca no século XX [...] é o primeiro a ver que causas sociais – como a tomada de consciência da civilização como opressão, especialmente depois da Segunda Guerra Mundial – podem

contribuir para esse reaparecimento (da picaresca) (GONZÁLEZ, 1994, p. 252).

Stuart Miller também acredita que o romance picaresco desapareceu após os séculos XVI e XVII para ressurgir no século XX. Em 1970, Rosa María Cabrera, no III Congresso Internacional de Hispanistas, em sua comunicação “*El pícaro em las literaturas hispanicas*”, lançou uma reflexão sobre isso. Já María Casas de Faunce, em 1977, publicou um livro no qual o único assunto era o romance picaresco latino-americano, no entanto a literatura brasileira não foi mencionada. González (1988) ressalta que existem narrativas que se aproximam mais dos romances picarescos, e outros que apenas lembram os modelos picarescos clássicos, os “para-picarescos” ou “para-neopicarescos”.

Na era moderna, com as transformações da sociedade e o estabelecimento da burguesia e do capitalismo, é factível considerar o ressurgimento do pícaro e da picaresca. Rosenthal reflete que o fato de a modernidade ser atravessada por incertezas propiciou o aparecimento, ou o reaparecimento de personagens no romance ‘realista’, que se “apresentam sob várias máscaras e roupagens, desempenhando, assim, papéis totalmente contraditórios: são os maganões modernos, os tipos picarescos dos nossos dias” (ROSENTHAL, 1975, p. 84). Tais personagens vivem e descrevem as suas proezas, tirando proveito das oportunidades para ascensão social.

Orico no seu célebre ensaio “A novela Picaresca e seus reflexos no romance brasileiro”, assim, define a picaresca como um gênero realista,

desdobramento da vida, um modo de ser e de viver, uma posição do destino a que se não pode fugir. Ele vem ao nosso encontro, dissolvendo no realismo das oportunidades ou necessidades a austera substância do indivíduo e dando-lhe uma inteligência zombeteira, para rir-se de certas aperturas e situações diante das quais a seriedade seria impotente e fatal (ORICO, 1952, p. 62).

Com a transformação do contexto histórico, é inegável o ressurgimento da picaresca transmutando-se em “neopicaresca”. Com ela, o pícaro cruzou vários

lugares, levando a crítica à estrutura social, já que, para Kothe (2000a), ele não é propriamente uma figura revolucionária, mas sim um rebelde:

às avessas, que ao invés de querer mostrar o alto como elevado, procuraria mostrar o baixo como inferior, pois além de dar o grande passo de centrar a atenção literária no socialmente baixo, ele faz um grande desnudamento – e conseqüente rebaixamento – do que socialmente pretende ser elevado e superior....Não faz necessariamente a defesa do socialmente baixo: pelo contrário, tende a ridicularizá-lo, rebaixando-o mais uma vez (KOTHE, 2000a, p. 46)

Nessa esteira, também trafega Palma Ferreira ao declarar que o pícaro com sua mentalidade, sua ética, sua linguagem e genealogia se converteu mundialmente num símbolo castelhano e extravasa, assim, as “fronteiras da Península e do seu tempo clássico e vai renascer nas épocas de crise e de desencanto, um pouco por toda a parte, como personagem com caráter próprio e inimitável, ressuscitando, nos nossos dias” (PALMA-FERREIRA, 1981, p. 9).

A principal característica da neopicaresca é que o pícaro agora não se apoia mais na crítica à aristocracia, mas sim no modelo da burguesia emergente. Ao mesmo tempo, conforme González (1988), com o realismo do século XIX, a linguagem narrativa também sofrerá transformação.

Na expansão da picaresca, o caráter de pseudo-autobiografia deixa de ser um elemento principal para o reconhecimento da picaresca, haja vista que parte da produção literária da picaresca clássica espanhola não foi narrada em primeira pessoa.

Dos 21 títulos de romances produzidos na Espanha considerados como pertencentes à picaresca clássica, nem todos eram narrados em primeira pessoa, apontando apenas 11 como autobiográficos ou pseudo-autobiográficos e os demais alternando autobiografia com outras formas de narração, ou sequer sendo autobiográficos.

Nesse horizonte, a autobiografia, diferentemente do que prega a maioria dos críticos, não se apresentou como uma constante e, com o tempo, foi desprezada. Na nova picaresca, que renasce nos séculos XX, a narrativa em primeira pessoa foi substituída pela terceira pessoa, pois,



os novos pícaros protagonizarão relatos nos quais estarão presentes novas formas de se apresentar o testemunho da realidade, sem que seja imprescindível o narrador em primeira pessoa, ou mediante formas narrativas que preservem o ponto de vista do protagonista (GONZÁLEZ, 1994, p. 266).

Para o especialista, na picaresca, a transgressão aos modelos anteriores constitui a parte fundamental do gênero. Essa mudança ocorre na medida em que o contexto histórico e a linguagem narrativa refletem novos aspectos do contexto social. Por conseguinte, aconteceram inevitáveis mudanças do romance de tradição pícaro, contribuindo para o surgimento do romance neopicaresco. Ao longo dos anos, o foco narrativo foi transferido do personagem central (o pícaro), para o narrador em terceira pessoa. Uma vez que o essencial na neopicaresca já não é experiência do protagonista com a sociedade caótica e desorganizada, o que conduz à crítica ironizada e parodiada, mas sim a delação do caos social.

O protagonista da neopicaresca continua sendo avesso ao trabalho como maneira de ascensão social ou, assim, o faz somente para alcançar a imagem de “homem de bem”, o espelho do pícaro como acontecia em Lazarillo de Tormes que se submeteu ao trabalho simplesmente para garantir o *status* e os contatos proporcionados pelo cargo.

Para obter o objetivo de ser um “homem de bem”, o anti-herói passa a ser o reflexo de um, daí o valor substantivo da aparência. O protótipo do herói neopicaresco continuará sendo um fingidor dentro da ficção. Para González, o fingimento serve para “denunciar uma sociedade cujo denominador comum é a hipocrisia”, lançando mão de “mecanismos de ascensão social marginais onde e quando estejam interrompidos aqueles que seriam inerentes ao sistema capitalista” (GONZÁLEZ, 1994, p. 269). Além disso, para o pícaro, o fingimento é a constatação de que ser um “homem de bem” é parecer um homem de bem, o que deriva do privilégio da aparência.

Na gênese literária, a peregrinação continua sendo uma das condições da existência do neopícaro. Assim, como Lazarillo, Guzmán e Pablos viajavam com seus amos, os neopícaros trafegam por vários lugares. Segundo Geremek, as andanças proporcionavam trocas de experiências, os lugares próprios “dessa cultura eram a estalagem e a praça do mercado, os quais o ‘pessoal da peregrinação’ se

ligava em virtude de sua vida cotidiana e do interesse profissional” (GEREMEK, 1995, p. 247).

Os neopícaros continuam a ser o reflexo da tensão provocada pelo confronto entre o indivíduo e uma sociedade extremamente opressora. Nesse momento, a partir do século XIX, exatamente depois da Segunda Guerra Mundial, surgem vozes que procuram representar e alertar a insensatez que domina a sociedade, promovendo a paródia de uma sociedade esmagada pelo capitalismo.

Concretamente, no Terceiro Mundo, como sequela do capitalismo, o trabalho não oferece perspectivas ascensionais. Pelo contrário, cada vez mais, trabalhar é a maior garantia de empobrecimento. Surgem, então, os caminhos da esperteza como os únicos válidos. E há novos pícaros parodiando o processo (GONZÁLEZ, 1994, p. 269).

Por conseguinte, o gênero é incorporado à literatura dos países hispano-americanos com textos que centram a sua atenção nos vícios e defeitos de uma coletividade, evoluindo, assim, a um tipo de composição que reforma às sátiras destinadas a mostrar os erros de conduta e preocupada com a existência humana e as experiências. Trata-se da redescoberta dos valores populares.

Por seu caráter ridicularizador, a farsa é considerada como crítica social indireta, uma forma de corrigir os costumes. O riso subverte. A neopicaresca denuncia as mazelas sociais – pode-se rir de tudo, da fome e da miséria humana.

Apesar da dissolução do romance picaresco no Século do Ouro espanhol, ainda persistem as características estruturais e temáticas nos romances do século XX. Sob esse ponto de vista é a repetição como um ressurgimento, ainda que tardio, da picaresca. Nesse sentido, acrescenta Souiller

*Il y a la possibilité de cerner le phénomène picaresque spécifiquement et historiquement à la fois : le roman picaresque naît en Espagne et il y trouve sa matière religieuse, sociale et morale. Il serait vain de n'en faire qu'une forme...mais l'importance de l'apport espagnol ne saurait cacher que, comme tous les genres, ce roman a connu une évolution, et ce, sur deux plans : s'implantant dans d'autres pays, sa problématique (religieuse, sociale et morale) s'est modifiée pour exprimer la mentalité globale d'une autre nation; la plasticité et la fécondité de ce genre lui ont permis [...] d'accentuer certains de ses traits constitutifs au détriment d'autres : en ce*

*sens, le roman picaresque est à l'origine du roman réaliste et du roman de mœurs, qui devaient bientôt le supplanter. Le roman picaresque est historiquement limité : il meurt vers la seconde moitié du XVIIIe siècle (1980, p. 5-6).*<sup>10</sup>

Em face disso, nos anos 70, uma corrente crítica defendeu o renascimento do picaresco. Claudio Guillén, no seu artigo “Toward a Definition of the Picaresque”, propõe uma abordagem não histórica do romance picaresco, mas sim a propósito do caráter dinâmico e flexível do gênero cujo tema principal é a miséria social, por isso procura retratar os conflitos entre o homem e a sociedade. O indivíduo frente às suas lutas com as convenções sociais. É um tipo de gênero literário que faz uma verdadeira representação realista das mazelas da sociedade contemporânea, que tem por princípios a transgressão, a recriação, a transformação, como afirma Braidotti:

surgem as variações que incomodam tanto aos críticos e que constituem, em compensação, seu valor mais significativo, pois ainda permanecendo no mesmo leito original, cada obra oferece uma personalidade própria [...] O moço é substituído pela moça [...] O monólogo torna-se diálogo... A autobiografia é agora relato em terceira pessoa [...] O protagonista se converte em testemunha [...] O que era mendigo na rua é agora criado num convento, *pajem* na corte, soldado na guerra [...] O que não havia saído de sua cidade, viaja agora pela Espanha, pela Europa, chega ao oriente, e acaba na América [...] O rapaz bom, mas travesso, torna-se, um bêbado empedernido, um ladrão, um malfeitor, um criminoso e assassino [...] O filho de ninguém chega a ser soldado, escudeiro, homem de bem, até aristocrata [...] Alguns superam sua condição miserável e se “estabelecem” na sociedade, outros não... Alguns se arrependem e mudam de vida, outros não, ou terminam condenados à morte [...] Onde havia um pícaro, agora há dois... Se antes não havia amor, Agora há [...] (BRAIDOTTI, 1979, p. 112-113 apud BOTOSO, 2010, p.42).

---

<sup>10</sup> O fenômeno picaresco pode ser definido como: o romance picaresco nasce na Espanha e aí encontra sua matéria religiosa, social e moral. Seria inútil fazer apenas uma forma [...] mas a importância do pertencimento espanhol não poderia esconder que, como todos os gêneros, este romance experimentou uma evolução, e isso, em dois níveis: implantar nos outros países, a problemática (religiosa, social e moral) se modificou para exprimir a mentalidade global de uma outra nação; a plasticidade e a fertilidade desse gênero permitiram [...] que acentuassem algumas de suas características constituintes em detrimento de outras: nesse sentido, a narrativa picaresca está na origem do romance realista e do romance de costumes, que logo teve que suplantá-lo. O romance picaresco é historicamente limitado: morre em direção à segunda metade do século XVIII. (tradução nossa)

Como se atesta, a picaresca assumiu novas formas e características, transmudando-se, mas guardando certas semelhanças com o clássico espanhol.

Apesar da separação de quase cinco séculos, merecem destaques as narrativas com a presença do anti-herói, cujo trajeto do protagonista busca a ascensão social e denuncia a sociedade com sátiras e paródias, o que estudaremos no próximo tópico.

### **1.3- Mutações do picaresco: permanência e modernidade**

A retomada do gênero picaresco não indica um retrocesso da história, como entende Sass (1994), ao contrário, trata-se de um “tipo de relato que se adapta à iniciativa do escritor de desmistificar os comportamentos sociais consagrados e as posturas falsificadas”, incentiva a capacidade humana de vencer as crises (SASS, 1994, p. 49).

Tomando por base os estudos de intertextualidades, o professor Adeldo Gonçalves explica que, apesar dos críticos espanhóis não admitirem, nos anos de 1960, os escritores latino-americanos, como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante (1929- 2005), José Donoso (1924-1996) e Julio Cortázar (1914-1984), que foram para a Espanha em busca de exílio, encontraram na personagem “pícaro” uma

“ponte” entre o antigo e o moderno [...] “descobriram” um personagem que caía à medida: o pícaro, que estabelecia essa ligação com a modernidade, pois, de fato, o “Lazarillo de Tormes”, gênese desse tipo de romance, é o primeiro a transgredir certas regras, como a de colocar o pobre como personagem principal de uma aventura, indo ainda mais além do “Dom Quixote”, de Cervantes, considerado o primeiro romance verdadeiramente transgressor ... É verdade que “Dom Quixote”, ridiculariza as novelas de cavalaria, mostrando-as como um gênero que chegara a um estágio de exaustão e degradação, tal a repetição da fórmula que as fundamentava, “Lazarillo de Tormes” seria um cavaleiro tão desprestigiado que já havia até perdido o seu cavalo e todo o idealismo, integrando-se no dia a dia das cidades espanholas que mal saíam do feudalismo. Por esse lado, o pícaro, esse cavaleiro que perdera seu cavalo, para sobreviver, aceitaria passar por uma série de circunstâncias pouco dignas, como até mesmo a de posar como marido da amante de seu amo (GONÇALVES, 2011, s.p.).

O capitalismo selvagem, nos tempos modernos, gerado pela concorrência desvairada entre multinacionais com o apoio de governos lenientes e corruptos se transformou num solo fértil para o afloramento dos romances neopicarescos. Para Harry Sieber, citado por Botoso, existe mesmo um mito picaresco, em que alguma situação pode ser comparada aos enredos da picaresca clássica, principalmente o tipo social do protagonista ficcional com características semelhantes ao pícaro na sua situação de rebeldia.

Daí, surge no palco da literatura brasileira, um tipo de narrativa que busca a autenticidade do momento vivido, preocupando-se com os aspectos humanos em todas as suas vertentes, quer sejam honradas ou não. Um tipo de narrativa que descreve a vida e as tradições de um povo com foco no protagonista popular, um herói às avessas, um

vagabundo, malandro, aquele que acumula várias profissões, do mendigo ao ladrão passando pelo servidor, representa, no entanto, um tipo de herói ou anti-herói que a literatura picaresca espanhola introduz na literatura mundial e que encontra uma continuação até na ficção literária dos nossos dias [...] podemos afirmar que esta forneceu uma personagem modelo do representante do meio plebeu (GEREMEK, 1995, p. 201).

Essa teoria, em muito, contribui na disseminação do romance neopícaro pelo mundo. Todavia a picaresca moderna diferencia-se de outras literaturas nacionais e sofrerá mudanças de acordo com o contexto histórico, respeitando os costumes e as cores locais. Nesse sentido, a contribuição da neopicaresca para a literatura consiste na forte presença do realismo, sendo o propósito da veracidade e da verossimilhança que desenha as narrativas dos autores modernos.

No Brasil, o gênero romance literário é o mais jovem do mundo, obteve visibilidade “com o seu equipo de romancistas regionais, oferece ao mundo um espetáculo de ritmos, cores e quadros que já não deixam dúvidas sobre sua força e originalidade” (ORICO, 1952, p. 73). O pícaro em solo brasileiro ganhou um parente: o malandro. O “romance malandro” defende González (1994), que pode ser como uma diversidade da picaresca no século XX ou da neopicaresca, pois, nos

países terceiro-mundistas, fica cada vez mais claro que o trabalho não é o caminho adequado para a ascensão social, mas a garantia do permanente empobrecimento; e a especulação deve estar matizada por nuances que, que de tão frequentes, já deixaram de ser chamadas de corrupção e, eufemisticamente pertencem 'à praxe do mercado' (GONZÁLEZ, 1994, p. 16).

A aclimação do neopícaro na figura do “malandro” só foi possível por causa do dinamismo presente na literatura e da expansão e evolução do romance picaresco espanhol do século XVI e XVII. Nesse ponto da pesquisa, é conveniente expor a seguir as diferenças entre o herói romântico brasileiro e o anti-herói ou neopícaro, para, depois finalmente, discorrermos sobre a figura do malandro brasileiro.

O herói épico brasileiro, personagem próprio dos romances românticos e indianistas, do século XIX, era um ser corajoso; forte; virtuoso; um modelo a ser seguido; sempre parte de sua terra para enfrentar vários perigos e regressa coroadado de vitórias, da mesma forma do modelo greco-romano. Tinha sempre a postura idealista, lutando, incansavelmente, pela justiça e pela moral. Os conflitos e os sentimentos das personagens são apresentados no decorrer da narrativa, juntamente com os ideais do bem *versus* o mal, a verdade *versus* a mentira, a moral *versus* a imoral.

O malandro, revelado no palco da literatura brasileira, apresenta características adversas se comparado ao herói épico brasileiro. Já, no Realismo, com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, publicado no ano 1881, marco inicial do movimento literário, encontramos alguns vestígios da neopicaresca. Trata-se de um romance de costumes cuja personagem, Brás Cubas, redige sua biografia, a partir de sua morte, com notas de humor, crítica social, e um tom de desprezo e pessimismo pela vida. O jogo da imaginação com a realidade, a sátira irônica e a ambivalência vinculam, de forma decisiva, a escrita machadiana às novelas de Cervantes. Orico acrescenta que

picarescos podem ser considerados certos romances e contos de Machado de Assis, construídos com o material humano mais usual e corriqueiro, apanhado no cotidiano e composto da atmosfera crepuscular do segundo reinado: barões, coronéis, escravos, sinhozinhos e iaiás, candidatos a empregos, moças namoradeiras e viúvas querendo casar de novo, toda

uma galeria de figuras picarescas, disfarçadas naquele estado claro-escuro (ORICO, 1952, p. 80).

A autêntica presença do neopicaresco na literatura brasileira foi sentida no romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, publicado inicialmente nos suplementos dominicais “Pacotilha” do *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro, do número 73 ao número 131, entre 27 de junho de 1852 a 31 de julho de 1853, sob o pseudônimo de “um brasileiro” é a primeira obra a evidenciar as classes populares brasileiras (ORICO, 1952, p. 76). Tal narrativa revela um ambiente em que o romance brasileiro vai contra a literatura do tipo, caracterizada por Coutinho, como “flor de laranja dos namoricos e desmaios”, para alcançar a consciência do pitoresco, deslocando-se da “literatura bonita”, “sem os adornos e truques do Romantismo, ainda em voga” rumo às peripécias do cotidiano (COUTINHO, 2004, p. 348).

Manuel Antonio de Almeida, na mesma novela, associa humor e realismo, a fim de recriar com objetividade os hábitos e costumes de um grupo social na cidade do Rio de Janeiro. Massaud acrescenta que existe no romance uma inestimável descrição documental dos usos, costumes e linguagem de uma época cujos objetivos eram os de

oferecer ao leitor, de um lado um romance engraçado, pelos tipos que nele entravam, pelas suas expressões, pelas suas atitudes e ações; e de outro, um romance de costumes populares de um Rio que deixara de existir, com a modernização da vida carioca, iniciada no decênio de 1830; um Rio do começo do século, ronceiro e roceiro, mas bem pitoresco e alegre, pelas despreocupações de sua gente e pelas festas populares (procissões, folias do Divino, fogos no Campo de Santana, as súcias), e por isso um Rio de que os mais velhos, nos anos de 1850, se recordavam com nostalgia (MOISES; PAES, 1980, p. 260).

O protagonista, Leonardo Pataca, é fruto de uma pisadela e um beliscão, abandonado por seus pais e criado por um padrinho, vive vadiando a promover peripécias. Tais atuações o aproximam do anti-herói e lembram as trapaças do anti-herói picaresco, colocando o romance na área da literatura realista “das novelas que

se libertaram do fundo passional e cavalheiresco para ganhar o feitiço populista que traz consigo a marca do humilde e do humano” (ORICO, 1952, p. 77).

A novela de Manuel Antonio de Almeida exerce um lugar importante no cenário brasileiro não só por causa da sua originalidade, como lembra Massaud Moisés (1971), mas também porque apresenta um “realismo instintivo, quase uma reportagem social” que iria se transformar no Realismo da segunda metade do século XIX. Nas palavras do crítico literário, tal senso de realidade “remontaria à novela picaresca”. A linguagem utilizada pelo romancista o aproximaria de Bocage, Gregório de Mattos, Gil Vicente na maneira que produz um “humor malicioso ou o riso desatado” (MOISÉS, 1971, p. 188).

O referido estudioso considera que Mário de Andrade, ao desenhar o herói sem nenhum caráter, “involuntariamente lhe conferiu atributos típicos de pícaro, incluindo a astúcia, o sensualismo, a malícia e o primitivismo”, o que chama a atenção é a presença do erotismo como elemento novo da neopicaresca brasileira (MOISÉS, 1980, p. 324).

A crítica, aliás, diverge quanto à classificação de *Memórias de um sargento de milícias*. Para Mário de Andrade, Leonardo é um representante do romance picaresco:

são livros que, se não primam pela perfeição da linguagem, pelo cuidado na fatura, mas que se impõem pela graça com que descrevem os costumes e a caricatura irresistível com que retratam os homens. E dentro dessa grei Manuel Antônio de Almeida mantém-se em ótima posição (ANDRADE, 1941, p. 315).

Já Antônio Candido, em 1970, no seu artigo *Dialética da Malandragem*, propõe a identificação de uma nova linha no romance – o romance malandro – e por fim constata as diferenças do nosso malandro brasileiro com o pícaro espanhol. Lembra o crítico que, na picaresca espanhola, era o próprio pícaro quem narrava suas peripécias, primeiro motivo que impediria a descendência. Outra grande diferença é que o narrador pícaro se constrói ao longo da narrativa; enquanto o malandro, protagonista Leonardo, já nasce feito, a malandragem é uma qualidade essencial de sua personalidade. Tal estudo abriu caminho para muitos



questionamentos no sentido de ser ou não o malandro brasileiro descendente do pícaro espanhol.

González, por sua vez, comunga da opinião de que o pícaro, no Brasil, assumiu ares de malandro. Na mesma esteira, Bosi lembra que: “ao pícaro é dado espiar o avesso das instituições e dos homens: o seu aparente cinismo não é mais que defesa entre vilões encasacados. Mas cada contexto terá seu modo de apresentar o pícaro” (BOSI, 1970, p. 146). Defendemos, na mesma esteira que, no Brasil, o neopícaro recebeu o nome de malandro, assumindo ser herdeiro do pícaro clássico. Um indivíduo marginalizado socialmente, fora da ordem estabelecida pela sociedade burguesa, um ser que aprende a usar sua esperteza para escapar das malhas do trabalho capitalista. Enfim, o malandro é uma nova personagem criada aos moldes do pícaro clássico, que acrescenta novos sentidos ao seu antecessor, totalmente adaptada dos tempos modernos.

A crítica, igualmente, afirma que Leonardo Pataca teria sido, inclusive, a semente de *Macunaíma* de Mário de Andrade, conhecido pelo público em 1928, no modernismo brasileiro (1922-1945), com o subtítulo “herói sem nenhum caráter”, ou melhor “o herói da nossa gente” classificado como rapsódia pelo autor, por se tratar de uma colagem das várias fontes culturais que formaram o povo brasileiro. O texto é um conjunto de temas heterogêneos com gêneros e estilos diversos. O autor buscou motivos populares, mesclando com aspectos folclóricos e culturais brasileiros. Assim, apresenta um protagonista (anti-herói) que revela a moralidade do modo de agir e pensar de um povo em processo de formação, cuja identidade é uma mistura das culturas: nativa, colonial e moderna.

O anti-herói brasileiro não é virtuoso, ou ao menos corajoso. Procura problematizar a condição do homem moderno e representa os setores dos excluídos pela sociedade, trata-se dos tipos regionais, das mulheres, das crianças de rua, dos ex-presidiários, dos negros e de toda sorte de marginalizados.

Discordo em parte da teoria de Antonio Candido por admitir a possibilidade, na leitura do *ethos* do malandro, da existência de aproximação com o pícaro clássico espanhol. No Brasil, esse modelo de anti-herói está presente no malandro, a figura contrária ao autoritarismo. Um ser esperto, sagaz e ágil. Seu triunfo está ligado à astúcia e à improvisação, vive do jogo, da trapaça e até de pequenos furtos. Enfim, não se encontra dentro da ordem social estabelecida, mas aproveita-se dela para triunfar.

O malandro, por causa de sua esperteza, pode ter atitudes elogiosas; ou, ao contrário, ser um sujeito trapaceiro, espertalhão, contraventor. Um ser que se constrói sobre uma “linha fronteira entre afirmação e negação, topia e utopia, realidade e fantasia. A poética da malandragem é, acima de tudo, uma poética de fronteira, da carnavalização, da ambiguidade” (MATOS, 1982, p. 54), e acima de tudo de irreverência quando trata dos assuntos de combate social.

O pícaro espanhol e o malandro brasileiro aproximam-se na busca pela sobrevivência, conforme o estudioso Flávio Kothe, “entre levar uma surra e trair uma causa”, optam por “preservar a própria pele”. Não pretende uma salvação que vai além do seu âmbito pessoal e físico, da mesma forma que o malandro nunca considera o problema do outro (KOTHE, 2000a, p. 414-431).

A vida de andanças repleta de aventuras, uma existência social individualizada, são características comuns tanto ao malandro brasileiro quanto ao pícaro espanhol. A ambição para tais personagens é uma forma de ascender socialmente e, para isso, lança mão do poder de sedução ligado à mulher, colocando-a a seu serviço. Isso porque ao promover a própria ascensão social, usufrui do poder de sedução com o firme propósito de ascender sua posição social.

O malandro brasileiro sempre acredita na força da astúcia que é realizada sem violência, com o intuito de prejudicar seus adversários, provocando, assim, certo tom de comédia à narrativa.

No percurso para a ascensão social, tanto do pícaro espanhol quanto do malandro brasileiro, estão presentes atos de contravenção, trapaças, mentiras, fraudes e falsidades sempre utilizadas com a intenção de ludibriar a vítima e lograr êxito. Tudo isso mais uma vez provoca o cômico, contudo acarreta consequências trágicas e podem facilmente, ser desmascaradas. Entretanto o pícaro espanhol diferencia-se do malandro já que não é dado a trabalhos manuais e, por vezes, recebe benefícios sem fazer nenhum tipo de esforço.

Heloisa Costa Milton no *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas* (DFMLA), organizado por Zilá Bernd, sustenta que, “no campo das representações culturais voltadas às identitárias, o malandro ocupa lugar proeminente”, é um tipo que tem origem no período colonial brasileiro, com origens em Pedro Malasarte (MILTON, 2007, p 395).

Malasarte ou más-artes tem origem no período colonial a partir da tradição oral folclórica ibérica, apresenta-se no imaginário popular como “possível oposição à

iniquidade, às desigualdades sociais mantidas por figuras e ambientes de poder arbitrário e de exploração dos desvalidos, dos pobres”. Para Lopes, a figura de Malasarte foi fundamental para “o nascimento da picaresca espanhola” (LOPES, 2007, p. 402).

Revisitando a obra de Roberto DaMATTA, *Carnavais, malandros e heróis*, trabalho no qual esquematiza as consequências da “dialética da malandragem”, o antropólogo brasileiro, no capítulo “Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem”, compartilha a ideia de que a figura de Pedro Malasartes é um paradigma de anti-herói, um mito,

Pedro Malasartes, acima de ser um herói sem caráter, é um subversivo, perseguidor dos poderosos, para quem sempre leva a dose de vingança e destruição que denuncia a falta de um relacionamento entre fortes e fracos fundando sobretudo no envolvimento e respeito moral entre ricos e pobres... um herói que prefere transcender de algum modo a ordem, sendo estigmatizado por um trajeto sinuoso e solitário, em que são abandonados e ridicularizados todos os símbolos do poder e hierarquia da nossa sociedade (DaMATTA, 1997b, p. 274).

Ao final do estudo, constatamos que a supramencionada personagem “pode ser tomado como modelo protótipo do malandro e do herói das zonas ambíguas da ordem social, quando é difícil dizer onde está o certo e o errado, o justo e o injusto”. Assim, não resta dúvida de que estamos diante de uma personagem cuja marca é “converter toda as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem” (DaMATTA, 1997b, p. 274 e 276).

A figura do malandro é transformada em mito por Milton (2007), e completa o próprio raciocínio: “Se *Memórias* é o primeiro romance da linha da malandragem e Leonardo o primeiro malandro literário, conforme Candido (1970), esse malandro será elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928)” (MILTON, 2007, p. 398).

Trata-se de uma criatura fictícia “emblemática e original, distingue-se como signo eloquente de brasilidade, seja em termos de uma imagem interna quanto de uma imagem que reiteradamente se divulga no plano exterior” (MILTON, 2007, p. 395). Articula-se, com base na realidade social, a própria representação simbólica de tudo que é simulacro ao burguês. Um ser híbrido de fronteiras.

Dessa forma, por ser um ente de fronteira se instala “no espaço da carnavalização dos valores comunitariamente aceitos, sendo essa uma forma de equacionar os conflitos que o atingem direta ou indiretamente e que lhe permite a construção de um perfil próprio”. Por isso, se apresentará instado no mundo da ordem/desordem sintetizando a “ambiguidade, humor, festa, além dos anseios populares de imersão das normas estabelecidas” (MILTON, 2007, p. 395 e 397).

Na análise sociológica de DaMATTA, “o malandro é um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir” (1997 b, p. 216), uma personagem com vários rostos e discursos, seu modo de ser corresponde a sua habilidade em “obter vantagens nas situações mais diversas e adversas” (ROCHA, 2004, p. 153). As aventuras do malandro, conforme DaMatta (1993, p. 104) “indicam que a vida contém sempre o bom e o mau, o lado humano e o desumano”, indicando “que é preciso tomar consciência desses dois lados para poder escolher uma vida humanamente digna”. O mundo, na visão tanto do malandro como do pícaro está dividido, e a malandragem/trapaça se converte no “jeitinho” que promove a “esperança de tudo juntar numa totalidade harmoniosa e concreta” (DaMATTA, 1993, p. 105).

DaMatta (1997b) aprofundou a tese de Antônio Candido (1970) – *Dialética da malandragem* – a qual apresentou uma análise do malandro brasileiro baseada no trânsito entre os polos da ordem e da desordem que aguarda “ser finalmente absorvido pelo polo convencionalmente positivo”. Tais teorias “esclarecem formas particulares de mediação social, com base, sobretudo no contato pessoal e no universo do favor” (ROCHA, 2004, p. 154).

O malandro é um tipo que, como declara Alba Zaluar, tem horror ao trabalho e tem como armas principais, para garantir sua sobrevivência, a malícia, a lábria ou a habilidade, “admirados pela sua forma de vestir”, tudo isso era uma maneira de conciliar as diferenças de classe (ZALUAR, 2000, p. 149-150).

Distingue-se da classe proletariada por sua maneira de vestir com elementos que pertenciam à burguesia e que aparentemente poderiam aproximá-lo a essa classe dominante. Contudo, o malandro não é burguês, é, simplesmente, uma verdadeira paródia do burguês. Por isso, foi importante para a formação social brasileira no momento em que esta se embasava na polaridade da ordem/desordem. Enquanto representação simbólica condensará, em sua imagem, a ambiguidade, o

humor, a festa e os anseios do povo. Será o protagonista de uma sociedade que começava a ser escrita e que transcende o limite da individualidade dando voz à coletividade.

Milton constata que a malandragem, atos promovidos pelo malandro, “é a resposta alternativa às normas que regem o organismo social” advinda de uma personagem híbrida, avessa ao burguês, por isso fora da ordem estabelecida pela sociedade. Como podemos perceber ele que é um ser “instalado no espaço da carnavalização dos valores comunitariamente aceitos, sendo uma forma de equacionar os conflitos que atingem direta ou indiretamente o que lhe permite a construção de um perfil próprio” (MILTON, 2007, p. 395).

A referida estudiosa, da mesma forma, considera que surgimento dessa figura legendária e prestigiada, uma espécie de anti-herói, remonta à época colonial brasileira, às tradições orais portuguesas do pícaro ibérico Pedro Malasartes, além das traduções das narrativas da literatura picaresca espanhola. A formação da corte Dom João foi o pressuposto para o nascimento de uma personagem parente do pícaro espanhol. A sociedade colonial composta basicamente por dois grandes grupos sociais: os nobres e não-nobres, numa sociedade que valorizava “a fortuna, a herança nobre e as aparências”. Havia ainda aqueles que não pertenciam à corte, portanto sem reconhecimento social, os “negros libertos, os mulatos, mamelucos, cajuzos e brancos carentes de linhagem, em luta constante pela sobrevivência em uma sociedade que valoriza a fortuna, a herança nobre e as aparências” (MILTON, 2007, p. 396 – 397). É desse grupo de seres deslocados das “esferas de prestígio” que emerge a figura do anti-herói brasileiro, desenhando a vida nos morros e nas favelas, enfim na periferia das cidades, principalmente do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX e XX.

Esse anti-herói ingressa no samba carioca, nos idos dos anos de 1920 para alcançar seu ápice em 1930, transformando-se em “protagonista de um texto histórico e poético que mal começava a ser escrito/cantado para além dos limites de sua comunidade original, sua gente”, momento em que o Brasil, a partir de 1937, com o Estado Novo, estimulando o culto ao trabalho concomitantemente a uma política paternalista que reprimia a cultura popular (MATOS, 1982, p.13).

É importante ressaltar que o malandro, não só o descrito no samba como também na literatura, critica a vida social, a rejeição ao trabalho e principalmente à fábula capitalista. Como lembra Matos, “a acumulação progressiva de capital por

meio do trabalho é incorporada ao discurso do operário para ser invertida: ao invés de progredir, ele (operário) só anda para trás” (MATOS, 1982, p. 80). Com efeito, o discurso do malandro coloca em cena o descrédito e a denúncia do trabalhador/operário frente ao patrão/dominador que aproveita do sistema para se enriquecer.

As relações de produção do sistema capitalista promove uma hierarquia inflexível entre dominadores e dominados criando uma fronteira visível entre as classes sociais. É nessa fronteira que se localiza o malandro – um ser que transita entre as duas camadas da sociedade justamente para confirmar a existência do limite.

O malandro, de maneira geral, apresenta muitas semelhanças com o pícaro, primeiro por se tratar de um anti-herói, e também por ser originário de uma época de crise social em que o trabalho foi malvisto.

É no contexto social de crise econômica que aflora a figura do “malandro e a sistemática da malandragem como *praxis* alternativa a superação de obstáculos, fundamentando-se de que o trabalho não conduzido eficiente para a promoção social. [...] recriando o mundo das camadas populares e marginais” (MILTON, 2007, p. 397-398). Manifesta-se, dessa maneira, da realidade para literatura e para outras artes uma personagem de fronteira, que representa a cultura brasileira, com o intuito de criticar a desigualdade social.

Nesse sentido, Bakhtin, em *Questões de Literatura e Estética*, caracteriza o trapaceiro, o bufão e o bobo como figuras de grande destaque no desenvolvimento do romance europeu, revelados na picaresca, cuja existência “é o reflexo de alguma outra existência, reflexo indireto por sinal”. O trapaceiro “ainda tem uns fios que o ligam à realidade; o bufão e o bobo ‘não são deste mundo’”. O bufão aparece como força reveladora da “inteligência lúcida, alegre e sagaz [...] (na forma de vilão, de pequeno aprendiz urbano, de jovem clérigo errante e, em geral, de vagabundo desclassificado)”. Essas figuras representam o “crescimento da denúncia do convencionalismo pernicioso e de toda a ordem estabelecida”. Ademais, tais personagens são de grande importância na “consciência popular”, nacional e local, com todas as suas diferenciações e variações (BAKHTIN, 2014a, p. 275 – 279).

O romance picaresco, por ser um gênero que transgride, a figura do malandro pode ser entendida como o neopícaro, como coloca em evidência González (1994). É um indivíduo que vive da vadiagem, ama a liberdade, sempre avesso às normas

sociais devidamente estabelecidas, quebra ainda o sistema maniqueísta, ou seja, não caminha em direção do bem ao mal; tampouco sua via tem o sentido inverso, do mal ao bem. Utiliza a astúcia e rejeita o trabalho como forma de ascensão social. Assim, evidenciam-se as características comuns com o anti-herói espanhol - o pícaro.

González explicita as transformações decorridas do romance pícaro clássico para a neopicaresca, entre elas, o foco narrativo transferido da primeira para a terceira pessoa. Isso se deve ao fato de o malandro já nascer numa sociedade malandra “onde a malandragem produz a síntese em que os conflitos são diluídos em face de uma ausência de valores absolutos” (GONZÁLEZ, 1994, p. 293).

Quanto ao fingimento comum aos pícaros espanhóis, adotamos a posição do teórico, o malandro nasce em uma sociedade também malandra, por isso não existe o fingimento. O caráter amável do malandro brasileiro é espontâneo, e, nos pícaros clássicos, não passa de dissimulação, é um tipo social que busca a felicidade. Sua ética consiste em levar vantagem em tudo.

A nosso ver, ao pensar em neopícaro, podemos estabelecer uma relação com o malandro brasileiro. Existem elementos comuns entre essas personagens, sobretudo com relação às situações cotidianas. O malandro brasileiro assim como pícaro clássico espanhol, por meio da manha e de fingimentos, atravessa o sistema capitalista, equilibra-se entre os caminhos com um único objetivo de “subir na vida”. Dessa forma, a narrativa produzida está voltada ao testemunho de uma vida atada à realidade. O romance malandro acaba moldando-se, portanto, à denúncia social disfarçada pela comicidade. Certos assuntos nacionais são tratados alternando doses de humor e ironia.

Tanto pícaro quanto o malandro são um anti-herói popular que, por responder pelos interesses particulares, dribla a lei aos próprios interesses. O famoso “jeitinho brasileiro” decorre dessa lógica, um modo de dar continuidade ao “princípio do privilégio” fora da aristocracia.

A picaresca à brasileira admite, então, o malandro como a própria resistência à metrópole – “o espectro temido pelo colonialismo”. É o anti-herói comum, popular, seduz o leitor e, porque os aproximam de suas próprias inquietações e incertezas,

diante do malandro pode-se dizer, com uma súbita moral, cristã ou não, algo como: “não sou exatamente assim; eu não agiria desse modo”. Afora certo grau de identificação/não-identificação (aceitação/recusa) com o malandro dos livros ou das telas, leitores telespectadores parecem reconhecer em tais figuras escapadiças, traços típicos e espontâneos: brasileiros (CHAUVIN, 2008, p. 259).

Dessa forma, o malandro/neopícaro reproduz a oposição contra o poder dominante, uma vez que dispõe da capacidade de rir de si mesmo. Esse anti-herói apresenta um mundo às avessas, a reversão do alto com o baixo. Cabe aqui observar que o pícaro, não faz crítica, ele promove o riso, ri de si mesmo. A crítica social é o papel reservado à narrativa picaresca, não somente a personagem principal – pícaro. Por isso só, torna-se um gênero clássico por ir “além dos interesses partidários de um grupo em sua época de gênese” (KOTHE, 2000b, p. 414 – 418).

Nas palavras de Kothe, o aspecto do pícaro tem sido atribuído ao homem brasileiro. A picaresca assim

é o gênero que pretende definir a nacionalidade brasileira em três momentos marcantes: a separação de Portugal e a independência com Memórias de um sargento do milícias; a luta do latifúndio contra a burguesia imigrada, do campo contra a cidade, com Macunaíma; e a luta do “popular” contra a ditadura militar com O grande mentecapto (2000 b, p. 418).

Assim, depreende-se que os heróis do romance do século XVII enfrentaram caminhos de uma travessia em direção ao próprio desconcerto de existir. Ultrapassaram barreiras e alcançaram os romancistas latino-americanos que, por sua vez, ao lidarem com uma tradição de quase quatro séculos, reinventaram a partir do que já existia como matriz, buscando convalidar sociedades que ainda se espelham nos países colonizadores.

Retomando o fio dos escritores em cujas obras se percebem algo do neopicaresco representado como a personagem ingênua, citamos



Manuel Antônio de Almeida; os cínicos de Machado de Assis; os oportunistas de Aluísio Azevedo e Lima Barreto; os sujeitos desajustados e remediados de Marques Rebelo, Cyro dos Anjos e Marcos Rey; os bandidos de Paulo Lins, todos sentem, fazem ou ilustram os avanços e retrocessos de uma sociedade carente, vitimada pela violência e corrupção ostensiva de governantes omissos (CHAUVIN, 2008, p. 256).

Lima Barreto, em 1911, foi um representante da novela picaresca brasileira “um autor que imprimiu aos seus trabalhos aquele mesmo ímpeto rebelde que caracterizou a Francisco de Quevedo, somando-lhe o temperamento às prevenções pessoais”, um escritor que, indignado com a sociedade na qual vivia, “defende-se dela atacando-a”. Em *Numa e a Ninfa*, obra publicada em 1950, relatou o casamento político de um malandro com uma herdeira rica e inteligente. O romance noticiava os problemas clássicos que se manifestavam na esfera pública e privada brasileira. Dessa forma, a narrativa acabava por nos apresentar alguns os tipos humanos brasileiros, entre eles o malandro (ORICO, 1952, p. 81 – 82).

Podemos acrescentar o naturalismo cru do fluminense Adelino de Magalhães (1887 – 1969) nas obras *Casos e Impressões* de 1916, *Inquietude* de 1922 e *Horas Veloz* de 1926 pelos conteúdos populares e licenciosos.

Em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, 1961, Jorge Amado conta a história de um servidor público aposentado que abandona sua família para viver na periferia de Salvador, junto aos malandros e prostitutas. Retrata cenas de costumes populares, em que o humor e a sátira social estão presentes durante toda a narrativa.

No ano de 1980, Fernando Sabino publica *O grande mentecapto*. Geraldo Viramundo, o protagonista, reúne várias características do pícaro espanhol. Percorre o estado brasileiro de Minas Gerais à moda de Quixote com a intenção de transformar o mundo. Viramundo arma-se com os dizeres populares e bíblicos que aprendera nos poucos meses de seminário, para enfrentar o orgulho e a prepotência dos poderosos e a hipocrisia da sociedade. É um andarilho tresloucado, autêntico, num ambiente de delinquência e marginalidade.

Em *Galvez, o Imperador do Acre*, de 1976, Márcio Souza coloca em cena um protagonista pícaro com discurso satírico construindo uma imagem caricatural de *Lazarillo de Tormes*.

As narrativas picarescas, assim como as neopicarescas, possuem certa nota de sarcasmo e apimentado sabor de pessimismo. Conforme enfatiza Candido:

O malandro espanhol termina sempre, ou numa resignada mediocridade, aceita como abrigo depois de tanta agitação, ou mais miserável do que nunca, no universo do desengano e da desilusão, que marca fortemente a literatura espanhola do Século de Ouro (CANDIDO, 1970, p. 68)

Com a neopicaresca brasileira haverá casos semelhante: em *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, o protagonista suicidou; em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o protagonista não conseguiu realizar nenhum dos seus sonhos e acabou sozinho morrendo de pneumonia; no romance *Quincas Borba*, Rubião perdeu a sua fortuna e morreu louco e só; já em *O Grande mentecapto*, Viramundo morreu enforcado pelo irmão que não o reconheceu. Como se percebe, apesar de as narrativas se voltarem para o irônico e o cômico, os protagonistas geralmente têm um final trágico. Contudo, em *Os velhos marinheiros ou capitão-de-longo-curso*, Vasco Moscoso de Aragão terá um final feliz, da mesma forma o narrador não nomeado. O mesmo acontecerá com o malandro Vadinho, de *Dona Flor e seus dois maridos*, que conseguirá por fim restabelecer a união matrimonial com D. Flor.

Por fim, uma grande coleção de personagens engraçados e delinquentes percorrem hoje as obras literárias brasileira, com rastros da neopicaresca que vão se interligando à sátira social.

## **2. UM 'MOSAICO' DE ESCRITAS: O PICARESCO E A INTERTEXTUALIDADE NA OBRA DE AMADO**

*Há frases assim felizes. Nascem modestamente, como a gente pobre; quando menos pensam, estão governando o mundo, à semelhança das idéias. As próprias idéias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas.*

*Machado de Assis, in Esaú e Jacó*

Com o objetivo da secção é o de argumentar sobre as estratégias da intertextualidade, desenvolvemos uma reflexão dialógica entre a obra de Jorge Amado – *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* – e as obras picarescas, elucidando a contribuição para o surgimento do romance neopicaresco no Brasil. As obras do mesmo autor – *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* e *Dona Flor e seus dois maridos* – são evocadas, sempre que necessário para contribuir nas exemplificações necessárias.

A partir do fenômeno da comunicação entre os textos, no seu sentido *lato sensu*, analisamos as práticas de produção e recepção textual. Postulamos, assim, que os textos possuem, entre si, ligações dialógicas no que diz respeito à composição, ao estilo e ao conteúdo temático.

Enquanto base de sustentação teórica do trabalho, buscamos, no primeiro momento, ter em mente, de forma clara, o conceito de texto e do termo *intertextualidade*, bem como sua construção histórica. Para tanto, trazemos como alicerce os estudos de Kristeva (2005), Bakhtin (2010), Moisés (1978) e Samoyault (2008).

Em segundo momento, focalizamos a intertextualidade como fenômeno presente na literatura, refletindo a retomada do texto do gênero picaresco, revestido de novas características, à luz da teoria de Campos (2011), Kristeva (2005) e Bakhtin (2010). Por último, apontamos exemplos de intertextualidade na obra ficcional de Jorge Amado *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, recorreremos também a exemplos nas narrativas *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* e *Dona Flor e seus dois maridos*.

Certificamos que a prática intertextual consiste na reutilização de alguns elementos que compunham obras ou gêneros anteriores na produção de um novo texto. Tais componentes podem pertencer ao léxico ou mesmo ao tipo de narrativa. Isso significa que um autor pode ajustá-los a determinados gêneros literários, sem

que seja possível afirmar que a obra é pertencente aos estilos anteriores. Ao contrário, sua utilização manifesta a constante mudança, recriando outros tipos narrativos.

É fundamental, para isso, evidenciar o conceito de *texto*.

## 2.1- Texto, dialogismo, intertextualidade

*E quando porventura ele se interessava por alguma novidade, sempre encontrava algum pormenor que o remetia a antigas leituras.*

*Chico Buarque, in O irmão alemão*

A partir dos anos 90, segundo Koch, com a adoção do sociocognitismo e interacionalismo Bakhtiniano, o texto passou a ser entendido como:

[...] lugar de constituição e interação de sujeitos sociais, como evento, portanto, em que convergem ações linguísticas, cognitivas e sociais (Beaugrande, 1977), ações por meio das quais se constroem interatividades dos objetos de discurso e as múltiplas propostas de sentidos, como função de escolhas operadas pelos coenunciadores entre as inúmeras possibilidades de organização que cada língua lhes oferece... construto histórico e social, extremamente complexo e multifacetado... (KOCH, 2002, p.9 apud KOCH, 2007, p.13).

O conceito de texto pode ser então, compreendido como “um aparelho translinguístico”, por organizar a língua materna, “relacionando uma palavra comunicativa que visa à informação direta com diferentes enunciados anteriores e sincrônicos” (BARTHES, 1973, apud SAMOYAULT, 2008, p. 14). Sendo assim, na construção de um texto não existe nenhuma pureza, ao contrário existe uma heterogeneidade, por isso que é considerado polifônico.

Partindo do princípio de que na narrativa se conta uma história, as questões teóricas de intertextualidade, paródia e pastiche são formas de recriar o presente no resgate do passado, justapondo várias falas, vozes e contextos, contemplando o

mundo real na ficção. De tal maneira que o entrelaçamento de obras literárias compõem os elos de uma infinita corrente, unindo várias épocas da literatura. Linda Hutcheon nas suas análises sobre o tema, nos lembra que:

Ao escrever sobre seu romance *O Nome da Rosa*, Umberto Eco afirma: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada (ECO, 1984, p. 20 apud HUTCHEON, 1988, p.167).

Observamos em tal declaração que o escritor é um ser que sempre busca em suas memórias o que foi lido ou ouvido, dessa forma, escreve o texto, dando um novo acabamento ao que já fora dito. Logo, a intertextualidade está profundamente subordinada ao cruzamento de vozes, com a palavra do outro, isto é, existe uma transposição de vozes em um texto. Samoyault advoga que:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi, ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de reescrituras, cujo trabalho faz parecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se construir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura [...] (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

A colocação supracitada nos dá alicerce para refletirmos que a arte literária é, nesse sentido, o produto de inter-relações criativas que dialogam por ecos do texto. Nas palavras de Roland Barthes, o intertexto é como “a impossibilidade de viver fora do texto infinito” (BARTHES, 1975, p. 36). O jogo de textos proposto é o do resgate, mas brindado com uma conexão e interação com o tempo presente, do qual se fala. O escritor capta o passado e passa a significá-lo, resultando num cruzamento de textos e de vozes.

Aristóteles, em sua obra *Poética*, sustenta que “a princípio, os poetas narravam as fábulas sem escolha; hoje, as mais belas tragédias se compõem em torno dumas poucas casas, por exemplo, as de Alcmeão, Édipo, Orestes, Meléagro,

Tiestes e Télefo, e quantos outros vieram a sofrer ou causar desgraças tremendas” (ARISTÓTELES, 2003, p. 32). Assim, desde os mais remotos tempos, as narrativas se deparavam umas às outras, retornando ao mesmo modelo. A literatura reporta à tradição criativa caracterizada por ser composta por elementos diferentes que não são exatamente da obra originária, mas daquelas que já foram contadas e recontadas.

Na Idade Média não foi diferente, pois, como defendia Tomás de Aquino, o diferente causava escândalo: o “novo, *novus*, é coisa apocalíptica, só alguns audaciosos, alguns provocadores recorriam à novidade entendida de maneira positiva” (LE GOFF, 2005, p. 68). Nesse contexto, o fato percebido é que a prática de diálogos e alusões entre textos advêm de tempos longínquos, muito mais remotos, talvez, do que se possa categorizar ou descrever. Contudo, o termo *intertextualidade*, foi cunhado em 1960 pela semióloga búlgara-francesa Julia Kristeva, em dois artigos publicados na revista *Tel Quel*<sup>11</sup>. Em 1966, o tema foi novamente abordado na obra *Sémeiotikè, Recherches pour une sémanalyse* (1966). Tal conceito foi construído com base nos estudos de Mikhail Bakhtin, embora o conceito bakhtiniano de dialogismo não seja exatamente a mesma coisa:

Foi-nos importante traçar apenas as linhas básicas da tradição. Salientamos mais uma vez que não interessa a influência de autores individuais, obras individuais, temas, imagens e ideias individuais, pois estamos interessados precisamente na influência *da própria tradição do gênero*, transmitida através dos escritores que arrolamos. Neste sentido, a tradição em cada um deles renasce e renova-se a seu modo, isto é, de maneira singular. É nisto que consiste a vida da tradição. Interessa-nos – usemos a comparação – a palavra *linguagem* e não o seu *emprego individual num determinado contexto singular*, embora, evidentemente, um não exista sem o outro. Pode-se, naturalmente, estudar as influências individuais, isto é, a influência individual de um escritor sobre o outro, por exemplo, a de Balzac sobre Dostoiévski, mas isto já é uma tarefa especial que aqui não colocamos (BAKHTIN, 2010, p.CLXXXV).

As colocações e apontamentos de Bakhtin serviram de fundamento para que Kristeva concebesse o conceito de intertextualidade: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro

---

<sup>11</sup> Revista literária francesa de vanguarda que circulou em Paris entre 1960 e 1982.

texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 63-64).

O texto, para Bakhtin, traduz as experiências humanas, sendo por isso repleto de relações dialógicas. De forma que é na interação dos sujeitos que se dá a construção de sentidos. As reflexões abordadas do teórico russo consideram que nos discursos, sempre encontramos a voz do outro, já que “o outro” nos completa:

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizando que esse contato é um contato dialógico entre textos... por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas (BAKHTIN, 1986, p.162, apud KOCH, 2007, p. 9).

Em sua análise, o discurso é, dessa maneira, constituído perante o outro. Com efeito, nunca está completo e acabado: existem sempre condições de arrematá-lo. Assim, nasce o conceito de dialogismo, que só acontece quando há sentido nos enunciados ou mesmo nos textos, que é a base do pensamento bakhtiniano. A polifonia e a interdiscursividade estão definidas nos cruzamentos das vozes e das consciências.

Assim o filósofo russo descreve a manifestação dialógica da polifonia:

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte, um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada um de modo diferente (BAKHTIN, 2011, p. 235).

Nas colocações de Bathin, entendemos ser no contato entre os textos (em contexto) que a composição brilha e se completa dialogicamente, de forma a evidenciar, como bem explica Koch, “[...] um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva [...] dos interlocutores. [...]” (KOCH, 2007, p.



16). Corroborando, dessa forma, a ideia de Bakhtin (2011), de que a narrativa está situada tanto na história quanto na sociedade.

Na realidade, o dialogismo é a base da linguagem e do discurso; logo, todo texto é dialógico. Nesse ponto, o romance é, então, para Bakhtin, recheado de “tonalidades dialógicas”. Com efeito, é coerente afirmar que as vozes das minorias excluídas, apresentadas no contexto romanesco, sejam incorporadas ao discurso oficial.

O dialogismo polifônico bakhtiniano deu origem ao conceito de intertextualidade cunhado pela semióloga búlgara. A palavra foi o alicerce dos estudos dela, enquanto unidade “migratória” e elemento de ligação entre “múltiplos discursos”. Assim, ultrapassa as barreiras da linguística ao passar de “um locutor a outro, de um contexto a outro, de uma coletividade social, de uma geração a outra” (MOISÉS, 1978, p. 60). Seguindo esse fio condutor, Kristeva (2005), no ensaio *Introdução à Semanálise*, no capítulo “A Palavra, o Diálogo e o Romance”, dilata o sentido de *palavra* para *texto*, defendendo que “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (textos), onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (KRISTEVA, 2005, p.68).

A palavra, nas reflexões de Kristeva, não representa um “ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras; do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior”, recebendo novos significados no entrelaçamento da linguagem (KRISTEVA, 2005, p.66). O inter-relacionamento garante que as palavras, como os textos, nunca são puras, ao contrário, são “habitadas por outras vozes”. Na esteira de Bakhtin, elas estão carregadas de significações, são bi ou até mesmo polivocais, já que “estabelecem múltiplos contatos no interior do mesmo discurso ou com outros discursos” (MOISÉS, 1978, p. 61). O dialogismo desempenha a função de intermediar a estrutura do texto com o contexto histórico e de transformar a diacronia em sincronia. Dessa forma,

A história e a moral escrevem-se e leem-se na infraestrutura dos textos. Desse modo, plurivalente ou plurideterminada, a palavra poética segue uma lógica que ultrapassa a lógica do discurso codificado, só realizável plenamente à margem da cultura oficial. É conseqüentemente no *carnaval* que Bakhtin irá buscar as raízes dessa lógica, sendo assim o primeiro a estudá-la. O discurso carnavalesco quebra as leis da linguagem censurada

pela gramática e pela semântica, sendo, por esse motivo, uma contestação social e política: não se trata de equivalência, mas de identidade entre a contestação do código linguístico oficial e a contestação da lei oficial (KRISTEVA, 2005, p. 66; 67).

Assim, frente ao que foi explanado, o dialogismo para além das palavras, contempla também o entrelaçamento textual. É como se formasse uma espécie de rede, nas colocações de Kristeva,

O texto não é um conjunto de enunciados gramaticais ou agramaticais; é aquilo que se deixa ler através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presente na língua, cuja memória ela desperta: a história. Equivale dizer que é uma prática complexa [...] (KRISTEVA, 2005, p. 20).

Em sua análise, a estudiosa avalia ser necessário que o leitor perceba o intertexto, isto é, a presença de um texto anterior em outro texto. Por esse viés, aludimos ao conceito de Michel Riffaterre, que prevê o intertexto como sendo “a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram” (RIFFATERRE, 1979, p. 9 apud SAMOYAULT, 2008, p. 28).

Seguindo essa direção, Genette argumenta a necessidade da participação do leitor, para a compreensão da intertextualidade:

Vejo a relação entre o texto e seu leitor como uma relação mais socializada, mais abertamente contratual, e pertencente a uma pragmática organizada e consciente. Salvo algumas exceções, pretendo, portanto, lidar aqui com o lado mais ensolarado da hipertextualidade: em que a alteração do hipotexto ao hipertexto seja tanto mais massiva quanto mais ou menos oficialmente declarada (GENETTE, 2010, p. 24)

É fato que o leitor tem uma função ativa na análise textual, pois é ele quem deverá identificar a intertextualidade. Assim sendo, a recepção do texto pode ser mais ou menos massivamente intertextual o que depende da vivência cultural e

literária do receptor. Por esse viés, compreendemos que a leitura, então, é um ato crivado pela relação dialógica dos textos percebida pelo leitor.

Samoyault, por sua vez, pondera a intertextualidade como:

“[...] a presença de um texto em outro texto: tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo. Ele apresenta, no entanto, a vantagem, graças à sua aparente neutralidade, de poder agrupar várias manifestações dos textos literários, de seu entrecruzamento, de sua dependência recíproca. A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta uma relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens [...]”, pois os textos são como galhos de uma árvore “[...] nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros [...] A retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita [...]ou inspiração voluntária” (SAMOYAULT, 2008, p. 9).

Então, de maneira unificada, onde os rastros da memória são resgatados, é que Samoyault pensa a intertextualidade, por se tratar não apenas da “retomada da citação ou da reescritura, mas descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro” e, dessa forma a partir “[...] da tensão entre a retomada e a novidade, entre o retorno e a origem, para propor uma poética dos textos em movimento” (SAMOYAULT, 2008, p. 11).

Leyla Perrone Moisés, considerando o estudo comparado entre textos literários, assinala que

“[...] o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de ‘citações’, personagens e situações (*A Divina Comédia, Os Lusíadas, Dom Quixote*, etc.) (MOISÉS, 1978, p. 59).

Efetivamente, entendemos que a arte literária assim se produz num diálogo contínuo com outros textos, quer seja por retomada, por empréstimos ou por trocas, ou mesmo por tradução. A literatura gera literatura, uma vez que o texto “torna-se

‘um conjunto de pressuposições de outros textos’, daí a necessidade de compreendê-lo a partir de seu intertexto” (SAMOYAULT, 2008, p. 26).

Samoyault propõe que a intertextualidade é uma espécie de “memória das obras” em que, citando Judith Sclanger, “a lembrança fugaz, a recuperação repentina, o apagamento temporário atuam plenamente” (SCLANGER apud, SAMOYAULT, 2008, p. 68). Isso significa que os textos se influenciam no decorrer dos anos. Podemos pensar então numa espécie de dependência entre eles.

No percurso dos estudos de intertextualidade, Gerard Genette, em *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*, tratava, de maneira geral, o diálogo entre os textos como “relações transtextuais”, ou seja, “uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p.14). O que Genette nomeia de “copresença”, Kristeva denomina de “absorção”. Nas palavras do estudioso francês, a transtextualidade é o conjunto de textos e relações estabelecidas, enquanto o

objeto da poética, como de certa forma eu já disse, não é o texto, considerado na sua singularidade (este é, antes, tarefa da crítica), mas o *arquitexto*, ou, se preferirmos, a arquitextualidade do texto (como se diz, em certa medida, é quase o mesmo que a “literariedade da literatura”), isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular (GENETTE, 2010, p.11).

Nas considerações realizadas por Genette as relações transtextuais foram subclassificadas em cinco tipos: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade – que não são necessariamente “classes estanques, sem comunicação ou interseções”, ao contrário, previa-se a relação de comunicação com as práticas intertextuais. Essas se engajam como copresença (um texto presente em outro texto), ou como uma relação de derivação (um texto é transformado em outro, numa prática hipertextual). Dessa forma, todo texto é “heterogêneo”, uma vez que deixa transparecer a relação “radical do seu interior com o exterior” do qual fazem outros textos com os quais dialoga (KOCH, 2007, p. 16).

A hipertextualidade, como relação de derivação, é o tipo que mais nos interessa, pois se trata das aproximações textuais, as quais não escapam do leitor atento. Geralmente, os hipertextos são exemplos de relações entre obras literárias. Descritas por Genette como:

toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brota* de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora *brota* e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o *hiper-* e o *meta-*) ou texto derivado de outro texto preexistente (GENETTE, 2010, p.18).

O destaque é que existe uma espécie de simbiose textual. Genette (2010) defende que todo texto é derivado de um anterior, quer seja por transformação ou imitação (transformação indireta). Ocorre uma transcendência, ou seja, uma mutação de um hipertexto, tomando como ponto de partida um hipotexto, sem que seja um comentário. Então, partindo da premissa de Kristeva (2005, p. 64) de que todo texto é um “mosaico de citações”, podemos afirmar que várias as obras são hipertextos. Umas evocam as outras, transformando, dessa maneira, como valida Barthes, o texto em “um tecido novo de citações passadas saídas dos mil focos da cultura.” (BARTHES, 2001, p. 69).

Laurent Jenny, no artigo *A estratégia da forma*, pondera ser a intertextualidade responsável por criar um modo de leitura que rompe com a linearidade do texto, abrindo o espaço semântico para novas significações e interpretações, em que se fala “uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes”. O texto original permanece presente, contudo “ele já não fala: é falado. Deixa de denotar para conotar” (JENNY, 1979, p.21- 22).

O processo de diálogo entre os textos é indispensável para a formação literária, nas palavras de Jenny:

[...] só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos [...] Esses arquétipos, provenientes de outros tantos “gestos literários”, codificam as formas de uso dessa

“linguagem secundária” (Lotman) que é a literatura. Face aos modelos arquétipos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define [...]. Fora dum sistema a obra é pois impensável (JENNY, 1979, p. 5).

Os arquétipos são entendidos, nesse estudo, como narrativas que, de alguma forma, servem de referência à obra. Jenny, fundamentado nos estudos de Kristeva, expande a relação de intertextualidade ao entender que a obra literária faz parte de um “sistema”. É o leitor quem possui habilidade de decifrar esse “sistema [...] que só pode ser adquirida na prática duma multiplicidade de textos” (JENNY, 1979, p. 6). Logo, a intertextualidade compreende “não uma forma confusa e misteriosa de influência, mas o trabalho de transformação e o de assimilação de vários textos, operando por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14).

A intertextualidade, para Botoso (2016), revitaliza a literatura e possibilita, assim, a valorização de textos e escritores de todas as épocas. Contempla o diálogo “constante e fecundo”, aproximando épocas, textos e autores. O cruzamento literário como um “sistema de trocas” é um ato dialógico entre textos literários do passado e do presente (BOTOSO, 2016, p. 24).

Vale ressaltar que o processo de apropriação dos discursos apresenta a vantagem de “aparente neutralidade de poder agrupar várias manifestações dos textos literários, de seu entrecruzamento, de sua dependência recíproca” (SAMOYAUULT, 2008, p. 9). Concordamos, inclusive, com a ideia de Perrone Moisés ao dizer que “cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações” (MOISÉS, 1978, p.63).

Carlos Reis, em se tratando da problemática da intertextualidade, considera-a como “um processo de absorção e transformação mais ou menos radical de múltiplos textos que se projetam” (REIS, 1981, p. 128). Ressalta, pois, que o mais interessante nessa técnica “anti-imanentismo” é que: “a análise textual fundada na problemática da intertextualidade procurará descortinar no texto o reflexo mais ou menos visível de outras práticas textuais” (REIS, 1981, p. 12). Com efeito, mensura a relação intertextual em três graus diferentes: mínimo, médio e máximo. O grau mínimo é contemplado por características formais, quais sejam: ritmo, estrutura

narrativa ou, ainda, personagem. O médio é algum tipo de imitação quer por semelhança ou rejeição. Quando o texto apresenta epígrafes, citações e referências são características provenientes do grau máximo.

Desta feita, o limiar da literatura contempla a mistura das narrativas, transparecendo relações de umas com as outras, não só entre textos, mas também entre gêneros. Harold Bloom, citado por Jenny, sustenta que os poetas sofrem um tipo de “angústia da influência”, fenômeno que explicou como: o complexo de Édipo do criador, no qual este modifica os “modelos que o seduzem, segundo suas múltiplas figuras” (BLOOM apud JENNY, 1979, p. 8). Enquanto presença de um texto no outro, a intertextualidade, enfim, se dá na estrutura da obra, nas personagens, nas ações, na trama, no enredo, em tudo que possibilite o diálogo.

É fato que para se conseguir um bom texto literário, é preciso a realização de investigações e observações, visando a coerência ao tempo e ao espaço em que as personagens estão inseridas. Por conta disso, evidencia-se a intertextualidade já que, como afirma Bakhtin, um texto dialoga implícita ou explicitamente com outros textos.

Kristeva vai mais longe, admite que, partindo da mistura de textos, se constrói igualmente, a intertextualidade de gêneros literários como “estruturas dependentes do código e estruturas dependentes da sua realização” (KRISTEVA, 2005, p. 17). Por esse eixo de reflexão, o texto é portador de informação e

[...] perde o seu caráter infinitamente aberto, se enclausura num sistema estrutural – como acontece com os gêneros cujas formas deixaram de se renovar –, o código torna-se então estruturalmente equivalente a um texto. Pode então falar-se em intertextualidade entre determinada obra e determinado arquitexto do gênero (KRISTEVA, 2005, p. 18).

Nessa declaração, a semióloga trata sobre a dependência entre os textos e até mesmo entre os gêneros e acredita na interpretação de um contexto em que o intertexto é elucidado no espaço literário em que a obra está inserida.

Campos, no seu artigo *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana* (1972), ao explicar o espaço literário brasileiro e a influência de outras literaturas, citando Max e Engels, assegura que: “as obras intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia

a dia mais impossíveis, e da multiplicidade das literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal” (CAMPOS, 1972, p. 287). Isso posto, sustentamos que o fenômeno de hibridização literária é um processo de evidenciação criativa.

Em face ao exposto, a literatura é, então, um narrar e (re)narrar de fábulas e mitos que advêm a interpretação da arte, da comunicação entre culturas e épocas diferentes, vivendo e revivendo em si mesma sua própria memória. Nesse sentido, a arte literária se miscigena com diferentes tipos de textos literários, num verdadeiro processo “híbrido”. De acordo com o proposto por Canclini, tais processos são:

[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. [...] A hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a *multiculturalidade* evite o que tem de segregação e se converta em *interculturalidade*. (CANCLINI, 2013, p. XIX).

A história da literatura, em vista dessas hibridações, concede insinuações de referências a outras narrativas. O destaque incide sobre a possibilidade de transcriar ou recriar uma obra de tal modo que esta relembre as feições da obra original, ou seja, uma prática de hipertextualidade. O que está em jogo é o verdadeiro trabalho de “absorção e de transformação de outros textos por um texto”, lembrando o estudo de Leyla Perrone Moisés (1978, p. 65).

A transcrição conduz ao processo criativo metanarrativo, uma vez que a

[...] ideia de transcriar já indica que não se trata mais de conduzir (“-duzir”, do latim *ducere*) para algum lugar, pois agora se trata de criar algo em outro ponto, num processo de profundo diálogo poético e crítico. Trata-se, afinal, ‘de um modo de traduzir que se preocupa eminentemente com reconstituição da informação estética do original em português, não lhe sendo, portanto pertinente o simples escopo didático de servir de auxiliar à leitura desse original’ (FLORES, 2016, p. 13).

Então, não é demais lembrar que o texto, ou mesmo o discurso nunca é autônomo. Eles estão sempre amparados por outros textos ou discursos, eis o



princípio da intertextualidade, dependendo sempre do olhar do leitor a fim de que nasça e renasça novas significações.

## 2.2 - Gênero picaresco e intertextualidade

González (1994) considera a expansão do gênero picaresco espanhol clássico quer seja pela tradução dos romances quer seja pela sua recriação em outras terras, como um processo de transcrição. No ato criativo da tradução de um texto existe uma materialidade, o que pode conferir-lhe outra vertente, o processo tradutório é, antes de tudo, um processo transcriativo.

Asseguramos então, ser verdade que a tradução de um texto “supõe a possibilidade de separar o sentido e a palavra”, escreve Francis Henrik Aubert em seu artigo *Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução* (2006) citado por Campos (2011, p. 31). Isso porque existe certa dependência entre o signo e o significado, visto como sendo fator cultural da transposição linguística. A tradução é, então, um processo de recriação, ou mesmo de criação paralela, soberana, contudo bilateral.

Como ato de transcrição, a tradução é embasada na semiótica que, por sua natureza, propicia uma jornada rumo à renovação do texto. Teremos em outra língua, como preceitua Campos, “a reconfiguração no idioma de chegada à forma significante” do texto original e não a reconstituição da mensagem (CAMPOS, 2011, p, 34). A tradução é voltada para a informação estética distinta, autêntica ao texto original estando, porém, relacionadas como textos “isomórficos”. Nessa rede de linguagens, o tradutor “constrói paralelamente (paramorficamente) ao texto original o texto de sua transcrição, depois de ‘desconstruir’ esse original num primeiro momento metalinguístico” (CAMPOS, 2011, p. 48).

A transcrição posiciona a tradução e a criação no mesmo nível, nenhuma se sobrepõe à outra em importância. A interação se configura como ato contínuo entre o texto original e o texto traduzido: “é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. [...] por isso mesmo a tradução é crítica” (CAMPOS, 2011, p. 42). O processo criativo enquanto tradução/recriação resulta em novo texto, criado mediante a combinação de textos anteriores preliminarmente selecionados e

analisados. Essa maneira de composição reflete o percurso literário de tal forma que podemos propor um espaço intertextual, mais precisamente, por meio da hipertextualidade, conforme postula Genette (2010).

Como obra de arte literária traduzida, o romance picaresco alcançou novos domínios, sofreu influências e adquiriu novas características. A transcrição do gênero narrativo, nesse viés, pode ser entendida como uma (re)criação textual que combina narrações de distintas épocas. Assim, enquanto “operação tradutória” o

[...] “modelo de interação” articula-se desde logo entre “original” (texto) e “tradução” (leitor). A reconfiguração da estrutura do texto pela transcrição redetermina-lhe a função como seu “horizonte de sentido” (o “extratexto” do original, via de regra situado numa dada conjuntura do passado, sofre a interferência do “extratexto” do presente de tradução pelo qual ele é “lido”). Essa interferência na determinação do “sentido do sentido” (a “função” que o texto traduzido é chamado a preencher num novo contexto) afeta por sua vez o processo pelo qual, segundo ser, “o texto se converte em objeto imaginário, na consciência de seu receptor” (CAMPOS, 2011, p. 55-56).

A narrativa no processo de transcrição recebe uma nova dinâmica, desenvolve mudança de linguagem, elucidando seus múltiplos sentidos. A produção narrativa da qual adveio o fenômeno da expansão desse gênero resultou em textos novos, dotado de novos valores literários. Efetivamente, a retomada ao gênero picaresco clássico acarretou no deslocamento de algumas características. González aponta que os romances com características neopicarescas indicam uma recuperação de

[...] um anti-herói, socialmente marginalizado, protagoniza uma série de aventuras dentro de certo projeto pessoal; por meio delas, a sociedade – e particularmente seus mecanismos de ascensão social – são satiricamente denunciados, já que a trapaça continua a ser o caminho para evitar ser aniquilado e poder “subir”. A grande novidade sem dúvida, estará na incorporação, em todas as histórias desses novos pícaros, de uma ou de outra maneira, de um projeto social alternativo, mesmo que estes pícaros-quixotes acabem derrotados como Macunáina (GONZÁLEZ, 1994, p. 314).

No universo criativo literário, os reflexos dos textos se misturam. As criações artísticas imprimem a marca de parentesco, como se uma teia invisível costurasse

as diferentes produções artísticas, voltando para as aproximações exequíveis entre a estética picaresca espanhola dos séculos XVI – XVII e as obras do modernismo brasileiro. No Brasil, o gênero picaresco recuperado deu vida ao malandro que, para o crítico espanhol, é neopicaresco (consoante discorreremos no primeiro capítulo). Conforme comenta González: “[...] no século XX, os países hispano-americanos veem com absoluta naturalidade o aparecimento de numerosos romances reconhecidamente picarescos [...]” (GONZÁLEZ, 1994, p. 14). A essa altura, a expansão do romance picaresco espanhol, pode ser entendida como diálogo de textos, como quer Bakhtin, ou, no termo de Kristeva, intertextualização.

Na investigação de González, a linha do neopicarismo no Brasil desenha-se no momento em que o presenciamos o “esvaziamento de um ‘milagre brasileiro’”, criando conjunturas sociais “equivalentes àquelas dos séculos XVI e XVII, no murchar do ‘milagre espanhol’”. Tal período foi propício para o aparecimento dos “marginais vitimados pelo processo de concentração de riquezas não teriam outra opção para sobreviver a não ser a de subir mediante o pulo astuto e anti-heróico do pícaro” (GONZÁLEZ, 1994, p. 314). Dessa forma, num cenário marcado por uma burguesia consumidora e hipócrita que impulsionava o capitalismo, percebemos um terreno fértil para o surgimento de uma figura muito próxima ao pícaro espanhol, o malandro brasileiro.

Seguindo essa lógica, o contexto histórico brasileiro moderno da primeira metade do século XX possibilitou os aparecimentos dos ecos de um gênero literário picaresco na literatura moderna, o que se implanta numa verdadeira tessitura literária. Assim, no processo da escrita é como se uma arte literária se mesclasse à outras literaturas. É a própria heterogeneidade inserida no tecido da escritura, de tal maneira que podemos reportar com a vivência do que Hall denominou de globalização identitária, com efeito

pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas, menos fixas, unificadas ou trans-históricas. Entretanto, seu efeito geral permanece contraditório. Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de “Tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou “puras”; e essas conseqüentemente gravitam ao redor

daquilo que Robins (seguindo Homi Bhabha) chama de tradução (HALL, 2006, p. 87).

Contemplamos, dessa maneira, que ato de recriar, ou mesmo de transcriar rompe a fronteira entre o romance picaresco e o romance neopicaresco. O dialogismo atravessa o tempo e o espaço. É assim que destacamos o percurso das narrativas compreendidas para construir a proposta de reinvenção do gênero neopícaro nas obras de Jorge Amado. Para além disso, a transcrição surge com o prolongamento da pícaresca espanhola, a qual se fortalece por meio da aplicação de espaço, personagem e enredo.

É dentro do processo de investigação de intertextualidade que percebemos a narrativa híbrida pós-cultural, como quer o crítico indiano Homi K. Bhabha (1990). O conceito da tradução cultural por ele editado define que a:

teoria da cultura está próxima a uma teoria da linguagem, como parte de um processo de traduções – usando essa palavra, como antes, não no sentido estritamente linguístico de tradução como, por exemplo, um “livro traduzido do francês para o inglês”, mas como um motivo ou tropo como sugere Benjamin para a atividade de deslocamento dentro do signo linguístico. Perseguindo esse conceito, a tradução é também uma maneira de imitar, porém de uma forma deslocadora, brincalhona imitar um original de tal forma que a prioridade do original não seja reforçada, porém pelo próprio fato de que o original se presta a ser simulado, copiado, transferido, transformado etc: o ‘original’ nunca é acabado ou completo em si. O ‘originário’ está sempre aberto à tradução [...] nunca tem um momento anterior totalizado de ser ou de significação – uma essência. O que isso de fato quer dizer é que as culturas são apenas constituídas em relação a aquela alteridade interna a sua atividade de formação de símbolos que as torna estruturas descentradas – é através desse deslocamento ou limiaridade que surge a possibilidade de articular práticas e prioridades culturais diferentes e até mesmo incomensuráveis (BHABHA, 1990, p. 210-211).

Desse modo, o processo de recriação mostra um novo texto que surge como reconstrução dos símbolos e da crítica ao opressor. Tais recriações apontam para um modelo inovador em tempos modernos, acabando por influenciar na tecitura de novas obras, permitindo a revelação de um novo gênero como se fosse um sistema literário. De tal forma que o novo gênero acrescenta sentidos diferentes ao anterior, promovendo uma nova leitura.

As narrativas provenientes da miscigenação de textos são uma espécie de derivação que passam a representar a liberdade criadora do escritor, de forma a permitir nova significação por se tratar de narrativa transcriada. Com efeito, ela por si própria carrega o eco da pluralidade textual, de maneira a refletir a heterogeneidade dialógica, em contraposição a homogeneidade. O ato de transcriar, então, pode ser considerado como é um tipo de estímulo à rememoração da história da humanidade.

O estudo da ficção de Jorge Amado é, portanto, um campo largo para averiguar a intertextualidade e a transcrição, já que levanta questões conflituosas do mundo real, de modo semelhante à picaresca clássica. Por esse motivo, as formas de representação do contexto social e político contemporâneo são abordadas. Considerando o entrecruzamento de ficção e vida real como eixo principal das obras amadianas, é possível considerar que dele se desmembram novos diálogos.

Vimos, então, que a intertextualidade é um processo de ressignificação, uma forma de recontextualização que acontece por meio do diálogo entre as obras. A reinvenção narrativa é provocada pelos nexos narrativos imbricados, a tal ponto que a tensão da trama proporcione novas ressignificações, o que atinge, por sua vez, os múltiplos sentidos da história.

### **2.3 - Diálogos intertextuais na obra de Amado**

A obra de Jorge Amado, objeto da presente tese, apresenta afinidades com os estudos históricos do século XX, quer pela presença de diálogo entre os textos, quer seja pela metalinguagem ou ainda por revelar a cultura popular na descrição do cotidiano do homem nacional, externando forte engajamento social. Seguindo esse viés, contribuiu para a formação de uma literatura que deu voz aos excluídos e marginalizados presentes em uma sociedade fortemente estratificada, abordando a miséria humana. O fato é que o autor sempre primou pela preocupação social, o que lhe rendeu o reconhecimento do realismo em suas obras, favorecendo a renovação dos “cânones” europeus vigentes até o século XIX.

O modo narrativo de Jorge Amado traz em seu contexto tramas que refletem a própria condição humana. Costura, então, uma rede de correlações entre os

gêneros literários quer seja pelo espaço, pelas personagens, pelo tema ou pela estrutura da narrativa. Nesse caso, a figura que interliga os gêneros é o malandro, aqui estudado à luz da transcrição, resultando num processo contínuo de autoconstrução, contextualizando o alargamento dos gêneros: do picaresco clássico ao neopicaresco / romance malandro brasileiro.

*Os velhos marinheiros* (1961); *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1961), e *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) são obras que, por meio da intertextualidade, se aproximam do romance picaresco, já que descortinaram, cada um à sua época, o sistema social. Jorge Amado foi um escritor dedicado, nas palavras de Goldstein: “capaz de tecer elos entre a sua época e a tradição” (GOLDSTEIN, 2005, p. 11). O espaço apresentado nessas obras é a recriação do universo social, obrigando-nos a revisar e reinterpretar a história. Tais obras tematizam a preocupação com a sociedade, principalmente com a injustiça, num entrelaçamento da ficção com a realidade.

Dentro da prosa amadiana, a dimensão intertextual ora implícita ora explícita, compreende a existência de relações humanas. Os textos, na maioria, evidenciam referências de denúncia social e de tradição popular. Estabelecem-se discursos literários de proveniência tanto brasileira quanto estrangeira. Amado, conforme declara Araújo (2003), era “filho de Cervantes e de Balzac, de Tolstói e Turgueniev, Dickens e Zola”, e sua obra “presentifica a luta dos homens comuns, sobretudo dos estratos sociais mais humildes, para conferir um real sentido à vida”, de tal maneira que assimila o real “concreto” para inspirar a ficcionalidade (ARAÚJO, 2003, p. 164 - 165).

A prosa de Jorge Amado segue uma mistura entre o popular e o erudito, pairando sobre a crítica social e o exótico libidinoso com personagens retirados de bares, dos cabarés e das ruas. Segundo Josélia Aguiar, o autor baiano sempre primou pela convivência com a cultura popular: “os cabarés eram visitados para o jogo e as putas [...] Em seu palco noturno, contou Jorge, assistia-se a ‘uma coleção de mulheres’, nos intervalos das lutas entre marinheiros americanos e soldados nacionais”. Além disso, a casa do escritor, em Periperi, recebia “figuras da literatura baiana e da esquerda”, sempre atento aos anseios populares, lembrava sempre da boa convivência com Picasso e Camafeu, ou mesmo Sartre e o mestre Pastinha (AGUIAR, 2018, p. 177-178).

Amado presenciou o sofrimento e as angústias do povo brasileiro, como ele mesmo declara: “o povo que é, fundamentalmente, sua personagem, seu tema, a farinha e o fermento de sua verdade, de sua criação” (AMADO, 1972, p.23). As raízes populares foram fontes primordiais de inspiração, o universo criativo de múltiplas insinuações de histórias, personagens, magias contidas nos cordéis, folhetins e romances populares, além da literatura oral. Tudo isso lhe concedeu a percepção da sociedade moderna sob a ótica dos excluídos e dos oprimidos. Dessa forma, a relação de interdependência entre as histórias do opressor e do oprimido foi descrita nas linhas de suas obras.

O que nos interessa nesse ponto é o resplendor da literatura oral e a literatura folhetinesca como influência transcriadora dentro da prosa amadiana, uma vez que os traços da literatura oral é uma forte característica da narrativa de tradição picaresca. Nessa linha, faz sentido acolher a tese de intertextualidade, já que está presente, nos processos de construção ou mesmo de transformação romanesca de Jorge Amado, o entrelaçamento das narrativas. O escritor baiano busca a incorporação de outros tipos de discursos, quer sejam gêneros textuais literários ou não, para enfim construir um estilo literário próprio.

Na verdade, a própria literatura moderna do século XX é marcada pela busca das raízes populares, como proclamou o poeta modernista Raul Bopp, citado por Josélia Aguiar, uma verdadeira “descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar germes de renovação; retomar esse Brasil subjacente, de alma embrionária, carregado de assombros” (AGUIAR, 2018, p. 54). Jorge Amado segue o estilo literário do romance moderno, suas obras refletem a realidade dos dramas humanos, das secas que provocavam as migrações, os êxodos, sem esquecer-se da sensualidade e do sincretismo religioso. Isso explica o trecho da *Carta a uma leitora sobre romance e personagens*, ao afirmar que:

Eu o tive, minha senhora, o privilégio de nascer baiano e de viver na cidade do Salvador, na intimidade do seu povo.[...] Deixai que vos diga que nessas relações de mais de meio século entre o escriba autor destas pálidas linhas e a Bahia, e o povo da Bahia, o devedor sou eu, quem tem gratidão a declarar, homenagem a render sou eu e somente eu que na vida desse povo, em seu saber, em sua dura luta, em sua obstinada decisão de viver apesar de todos os pesares e dos inumeráveis, invencíveis obstáculos, em sua grandeza, aprendi quanto sei. Se algo fiz e realizei, eu o devo ao povo da Bahia, à Bahia (AMADO, 1972, p.25).

Assim, a produção do escritor grapiúna revela a voz “misturada” e “marginalizada” do povo baiano, até então ignorado pela literatura acadêmica. É a própria idealização do mundo popular, em que a realidade baiana é apenas o ponto de partida para demonstrar a grande metáfora do Brasil. Com efeito, em suas composições, algumas ideias centrais dos trabalhos enfocam a temática dos excluídos, revelando não só outra visão, mas também outra forma de existência. Nas palavras de Araújo:

Jorge Amado quis ouvir o Brasil, dar-lhe modulações. E o resultado foi o perfilamento implícito de sua obra com a melhor forma de narrar artisticamente, usufruindo as qualidades de maior realce entre a mimese e o prazer como instauradores da realidade artística (ARAÚJO, 2003, p. 166).

Por essa via, a cultura popular brasileira será valorizada nos moldes dos estudos de Bakhtin, que considerava o conjunto de festividades populares, rurais e urbanas, a verdadeira expressão da cultura do povo. No mundo pós-colonial, diferentes culturas constituem os espaços transculturais considerados como local de dialogismo. É interessante observar que o ambiente prosaico de marginalidade social, o senso de humor, os tipos humanos são características que anunciam uma relação com a literatura picaresca, como forma de denúncia social. É fato, que em certas obras de Jorge Amado existe um “certo ar de família com tão ilustres antepassados” (MACHADO, 2006, p. 53), especialmente com a estética picaresca, uma vez que valorizava a cultura popular.

As histórias amadianas – *Os Velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* e *Dona Flor e seus dois maridos* – ostentam passagens em que predomina o espírito aventureesco e o imaginário com intervenção do fantástico, aproximando-as dos romances populares de cordel do interior do Nordeste. É plausível, dessa maneira, a semelhança com as narrativas populares de estrutura simples como o romance de folhetim e o romance popular cujas principais características eram as peripécias do protagonista, as crenças populares e a linguagem oral.

A literatura de cordel é uma manifestação literária caracterizada pela linguagem oral e pela notável presença de elementos da cultura brasileira, por isso



se afasta da literatura dos cânones. Com o objetivo de informar e divertir os leitores, a literatura de cordel está repleta de ironia, humor e sarcasmo. O constructo 'cordel', de origem portuguesa, é um tipo de manifestação artística trazida pelos portugueses em meados do século XVIII. No Brasil, passou a ser sinônimo de poesia popular, como lembra Ana Cristina Marinho (2012)<sup>12</sup>. Em Portugal, a literatura de cordel era caracterizada por ser impressa em papel barato e contemplava: os “autos, pequenas novelas, farsas, contos fantásticos, moralizantes, histórias, peças teatrais, hagiografias, sátiras notícias... além de poder ser escrita em verso ou sob a forma de peça teatral” (ABREU, 1999, p. 21, apud MARINHO, 2012, p. 19).

As narrativas de Jorge Amado, da mesma forma que as narrativas populares, despertavam para a consciência social, já que o autor, para usar as palavras de Aguiar, “quando falava de literatura, [...] lutava contra o nazifascismo” (AGUIAR, 2018, p. 180). Ana Maria Machado caminha na mesma direção ao proclamar que: “o folhetim e o romance popular [...] se constituem em fontes para um autor com essas preocupações políticas e uma história militante, desejoso de fazer ‘romance de massa’” (MACHADO, 2006, p. 58). Assim, o fazer literário de Jorge Amado sempre esteve inspirado na vida prosaica.

Podemos reconhecer imediatamente algumas estratégias intertextuais utilizadas pelo autor: o fato de sua narrativa incorporar a linguagem oral nos capítulos das obras é um ponto de particular relevância. O estilo da literatura de cordel é captado na presença constante das preposições 'de', 'de como', 'onde' que introduzem os subtítulos da obra *Os Velhos Marinheiros* e de *Dona Flor e seus dois maridos*, evidenciando também uma vizinhança com as novelas de cavalarias, até mesmo com *Dom Quixote*, de Cervantes. Nesse ponto, tanto Cervantes quanto Jorge Amado utilizam o processo criativo da “estrutura aberta” (DOURADO, 1976, p. 27)<sup>13</sup>.

A experiência do escritor com a literatura de folhetim foi íntima. Seu processo criativo mostra a habilidade técnica do autor. Jorge Amado, ressalta Aguiar, quando morou no bairro de Periperi, em Salvador, no período de 1942 a 1945, codirigia com

---

<sup>12</sup> Ana Cristina Marinho é professora do programa de Pós-Graduação em Letras e dos Cursos de Letras da Universidade Federal da Paraíba, pesquisadora dos temas: Literatura popular, Literaturas africanas de língua portuguesa e Literatura infantojuvenil.

<sup>13</sup> A estrutura aberta para Autran Dourado é aquela onde “o autor continua comandando o espetáculo”, pois é um tipo de estrutura que “permite ao autor acrescentar quantos episódios quiser na narrativa, sem alterar o plano geral, a estrutura da obra” (DOURADO, 1976, p. 27).

o também romancista Wilson Lins a redação do jornal *O Imparcial*. Juntamente com o escritor Giovanni Guimarães partiram

para escrever um folhetim em trio [...] *O mistério do açougue gris* só duraria breves dois meses. Gente que se reconheceu nos personagens queixou-se ao dono jornal, e uma das vítimas chegou a ameaçar de morte aquele que, dos três, era de estilo imediatamente reconhecível. A história deve de ser concluída às pressas. A criatividade encontraria consolo com outra série, publicada em uma coluna no alto da página, *A novela sintética de José, o Ingênuo*, episódios diários em que um imaginário sujeito paspalhão passa por perrengues por sua credulidade. Não é difícil topar com episódios de inequívoco teor autobiográfico (AGUIAR, 2018, p. 182).

Dessa maneira, a apropriação de histórias e gêneros populares resultou no estilo literário próprio composto pelo ajuntamento de textos distintos, assim como o produto dos ingredientes que compõem a transcrição narra algo novo, dotado de importantes preceitos literários.

O processo de intertextualidade com a literatura popular evidenciou a herança com o estilo picaresco, pois, o gênero picaresco é proveniente da cultura popular. Além disso, é um exemplo interessante de diálogos entre gêneros literários, especificamente, da poesia (cordel) com a narrativa. Nelson Cerqueira, em seu livro *Uma visita a Jorge Amado*, observou a grande afinidade do modo narrativo de Jorge Amado com o modo “das narrativas medievais, das narrativas picarescas com seus heróis andarilhos, uma forma literária que floresceu entre os séculos XII e XIV, passando por Lazarillo de Tormes” (CERQUEIRA, 2013, p. 142).

O diálogo com a gênese literária picaresca é fortalecido quer seja pela realidade das narrativas – que para Cerqueira também pode ser chamado de: “realismo crítico, realismo fantástico, romance realista, romance de costumes, realismo romântico” – quer seja pelo emprego do fantástico, quer seja pela literatura popular (CERQUEIRA, 2013, p. 142). Para além disso, o discurso narrativo literário ajusta e desajusta ingredientes constitutivos do universo ficcional, ao estabelecer a tensão entre eventos, em que os episódios são quase verdade e quase mentira.

As obras aqui citadas (*Os Velhos Marinheiros, A morte e a morte de Quincas Berro Dágua e Dona Flor e seus dois maridos*) reportam a trajetória do anti-herói picaresco ou, como patrocina González (1994), neopicaresco. O forte contraste com

a realidade social vivenciada pelo escritor engendrou uma literatura de caráter denunciativo, representada por malandros, personagens discriminados por sua malfadada condição social. Assim, Jorge Amado procurou mostrar, por meio das palavras e com muito humor, a discriminação sofrida pelo povo ao qual pertence.

Com efeito, levando em conta tal projeto, é possível apurar que a crítica social simboliza uma das raias mais marcantes da literatura desse autor baiano. Nos seus textos, os comportamentos de uma sociedade injusta e opressora são expostos. Revela a degradação moral social, lembrando o contexto adverso esboçado pelo romance picaresco. Dessa forma, a obra do *corpus* da pesquisa compõe um universo de criação artística onde reside a marca da herança picaresca para além das fronteiras histórico-geográficas-temporal.

*Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* é um romance que possui uma estrutura complexa, com duas histórias: a de um narrador não nomeado; e a de Vasco Moscoso de Aragão. A dimensão intertextual revela práticas sociais significativas que acentuam a verossimilhança na obra. O olhar do narrador, que a todo momento comenta a trama, se estabelece na feição das personagens, uma vez que cada uma reproduz o universo que as rodeia.

No bordel de Monte Carlo, podemos perceber o sofrimento das prostitutas esquecidas por suas famílias. Já os homens eram fiéis representantes da sociedade burguesa. As ações de tais personagens refletem as lutas interiores de tal forma que revelam a dominação do opressor. A vida delas estabelece a relação do possuir/ser e do não-possuir/ser. O enfoque da narrativa opera na acusação irônica, obrigando o leitor a permanecer atento, a fim de perceber a impressão da verdade e da verossimilhança.

*A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* trouxe o espírito da revolta, da reivindicação, da sensualidade, tudo envolto no clima de mistério. O protagonista Joaquim renunciou à vida burguesa e familiar tradicional para viver com os bêbados e as prostitutas do bairro de Tabuão.

Jorge Amado com *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* impulsiona profundos questionamentos sobre o sentido da vida e das instituições tradicionais impostas pela burguesia. O autor criou um ambiente propício para que suas personagens fossem livres, absorvidas no ambiente que as circundavam. Nessa idealizada novela, Amado poeticamente delineia o estrato social que mais o inquietava, retratando as injustiças políticas sofridas e os anseios da massa

marginalizada. Para isso, vale-se da história de vida do funcionário público Joaquim Soares da Cunha, marido exemplar e pai amado.

Joaquim, depois de aposentar-se, mudou para o bairro de Tabuão e juntou-se à boêmia como um marginal voluntário e assumido. Ele foi batizado, nessa nova fase, de Quincas Berro D'água. Dessa forma, expôs os espaços pobres onde habitava a gente humilde e excluída de Salvador. A paisagem realista é dissecada aos olhos do leitor que, por sua vez, necessita de certo tom de malícia e ironia para pactuar com o autor a dolorida e debochada morte do protagonista.

O gênero picaresco dialoga com essas duas narrativas, intercomunicando-se, assim, encontramos referências de um texto em outro texto, de forma a intertextualizar o mesmo tema – a vida do pícaro/malandro. Na obra *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, o narrador não nomeado narra sob a dupla perspectiva de autoria: como autor de uma pseudo-autobiografia e autor da biografia de Vasco Moscoso de Aragão. Ambos malandros que por sua astúcia conseguem, à maneira deles, sucesso na vida.

Em *Dona Flor e seus dois maridos*, a personagem que representa a malandragem e a boa vida é Vadinho, alcunha para Valdomiro dos Santos Guimarães. Filho espúrio do estudante Guimarães com Valdete, copeira da casa dos avós. Desde cedo entregue à própria sorte. Na mocidade, encantou-se por Florípedes. Passou-se por secretário do delegado Airton Guimarães para conquistá-la. Depois de casado, fora por ela sustentado. A vida de noites na boemia acabou por ocasionar a morte precoce do malandro. Ele morreu em plena quarta feira de carnaval. Esse é certamente o protótipo do anti-herói de quem provém grande coincidência com o pícaro. DaMATTA o considera

como um Dionísio baiano, Vadinho é o homem relacional da noite, do sexo, do jogo e da boemia – esse espaço do exagero ou da carência, onde meios e fins estão destinados a um permanente desequilíbrio. Sua vida não cabe no mundo particularizado da casa, nem no universo racional das normas universais que dividem o legal do criminoso, separam o preto do branco, segregam a festa do trabalho (DaMATTA, 2008, p. 464).

Vadinho pode ser interpretado como a metáfora da sociedade burguesa condenada pela própria hipocrisia. Perfeito por fora, mas podre por dentro: “[...] ali

estava o laudo dos doutores da faculdade: era um homem condenado, fígado imprestável, rins estrompados, coração aos pandarecos. Podia morrer a qualquer momento, como morrera [...]” (AMADO, 2006, p.9).

Nessas obras de Jorge Amado, o anti-herói apresenta marcas semelhantes às do pícaro. O narrador não nominado de *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, Vasco Moscoso de Aragão, Quincas Berro Dágua e Vadinho, fazem parte de um grupo de personagens que perseguem o êxito, por meio de trapaças, a fim de assemelhar-se ao “homem de bem”, o protótipo do herói picareta. É fato que tanto o pícaro como o malandro são tipos rebeldes, não são revolucionários, mas nem por isso subestimam a opressão sofrida pelos explorados.

Em estudos realizados sobre os *Capitães da areia*, Cerqueira informa que:

há um espaço propício para a libertação, onde o bem e o mal são claramente definidos, onde a alienação por parte do leitor vai ser posta em xeque, até seu despertar na identificação, com o drama dos personagens a lhe aflorar ao conhecimento (CERQUEIRA, 2013, p. 150).

Essa é uma característica recorrente no estilo amadiano e pode ser observada em outras obras, como, por exemplo: *Dona Flor e seus dois maridos*; *Gabriela, cravo e canela*; até mesmo em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* e *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*.

Dessa forma, os textos da picaresca clássica ressurgem como intertexto. As características estampam a transcrição do modelo literário, como uma espécie de modernização do discurso histórico. Transparece, então, uma nova literatura com seu *locus* exclusivo. O novo paradigma surge num mundo de novos conflitos, em que, de forma semelhante à picaresca clássica

a sociedade é criticada em todas as suas camadas, através das quais circula o protagonista, numa estrutura itinerante em que este se põe a serviço de cada uma delas. Deste modo, o pícaro assiste como espectador privilegiado a hipocrisia que representa cada um dos seus opressivos donos, e os critica na sua condição de deserdado, porque não dão exemplo do que devem ser (GONZÁLEZ, 1988, p. 14).

A nova estrutura elege outras possibilidades de interpretação, visto a construção de elementos inovadores: o verdadeiro desfrute da obra literária para desvelar, genuinamente, ciclos e existências próprias. É evidente, entretanto, que a vizinhança com gênero picaresco não quer dizer, precisamente, a repetição fiel e automática do molde clássico, longe disso, a transcrição rompe o formato tradicional e, com as atualizações as personagens apontam de algum modo, para novos rumos.

De forma a aprofundar as estratégias de manipulação dialógica, é interessante constatar que o autor baiano opera a mistura de gêneros textuais na construção de sua obra. São evidências da vida real, privilegiando vozes plurais de vários contextos, como maneira de acentuar a verossimilhança. Constata-se, no interior da narrativa, um forte exemplo de intertextualidade implícita com valor de captação, como entende Koch (2007). São textos de origem desconhecida que pertencem à memória coletiva do povo, fazem parte da cultura popular “a própria representação da sabedoria popular” (KOCH, 2007, p. 33).

Podemos reconhecer imediatamente algumas estratégias intertextuais utilizadas pelo autor. Por exemplo, quando nos deparamos, em *Dona Flor e seus dois maridos*, com fragmentos de receita culinária alternados com relatos da protagonista, D. Flor:

ESCOLA DE CULINÁRIA SABOR E ARTE  
MOQUECA DE SIRI-MOLE  
(receita de dona Flor)

*Aula teórica*

Ingredientes (para oito pessoas): uma xícara de leite de coco, puro, sem água; uma xícara de azeite de dendê, um quilo de siri-mole. Para o molho: três dentes de alho; sal ao gosto; o suco de um limão, coentro, salsa, cebolinha verde; duas cebolas; meia xícara de azeite doce; um pimentão; meio quilo de tomates. Para depois: quatro tomates; uma cebola; um pimentão.

*Aula prática*

Ralem duas cebolas, amassem o alho no pilão; cebola e alho não empestam, não, senhoras, são frutos da terra, perfumados. Piquem o coentro bem picado, a salsa, alguns tomates, a cebolinha e meio pimentão. Misturem tudo em azeite doce e à parte ponham esse molho de aromas suculento.

(Essas tolas acham a cebola fedorenta, que sabem elas dos odores puros? Vadinho gostava de comer cebola crua e seu beijo ardia.)

Lavem os siris inteiros em água de limão, lavem bastante, mais um pouco ainda, para tirar o sujo sem lhes tirar porém a maresia. E agora a temperá-los: um a um no molho mergulhando, depois na frigideira colocando um a

um, os siris com seu tempero. Espalhem o resto do molho por cima dos siris bem devagar que esse prato é muito delicado.

(Ai, era o prato preferido do Vadinho!)

Tomem de quatro tomates escolhidos, um pimentão, uma cebola, tudo por cima e em rodela coloquem para dar um toque de beleza. No abafado por duas horas deixem a tomar gosto. Levem depois a frigideira ao fogo.

(la ele mesmo comprar o siri-mole, possuía freguês antigo, no mercado...)

Quando estiver quase cozido e só então juntem o leite de coco e no finzinho o azeite de dendê, pouco antes de tirar do fogo.

(la provar o molho, a todo instante, gosto mais apurado ninguém tinha.)

Aí está esse prato fino, requintado, da melhor cozinha, quem o fizer pode gabar-se com razão de ser cozinheira de mão-cheia. Mas, se não tiver competência, é melhor não se meter, nem todo mundo nasce artista do fogão.

(Era o prato predileto de Vadinho, nunca mais em minha mesa o servirei. Seus dentes mordiam o siri-mole, seus lábios amarelos do dendê. Ai, nunca mais seus lábios, sua língua, nunca mais sua ardida boca de cebola crua!) (AMADO, 2006, p. 34;35).

Nesse trecho, as receitas serviam a Jorge Amado como fonte interação, proporcionando ao texto ficcional as relações com o mundo real ao salientar a verossimilhança. Nas palavras de Koch (2007), “funcionam de modo semelhante a um sinal de retro alimentação” (KOCH, 2007, p. 28). Dona Flor era professora de culinária, as receitas ensinadas pela personagem às alunas podiam ser executadas por qualquer leitor, visto a exatidão da descrição. Não passa despercebida a “dissolução vertiginosa do estatuto dos gêneros”, já que o gênero textual da receita é de reconhecimento garantido. Trata-se de orientações que auxiliam o leitor, de maneira minuciosa, a prepararem os pratos culinários para isso utilizam uma linguagem direta, clara e objetiva. Podemos perceber que o autor grapiúna, na tessitura do texto de *Dona Flor e seus dois maridos*, constrói uma teia com vários gêneros textuais, uma própria revolução das normas estéticas clássicas, um fenômeno de “hibridização de cruzamento” (CAMPOS, 1977, p. 282; 286). Nesse caso, o diálogo explícito com a cultura popular estabelece, então, o importante elo de composição de sentidos, contribuindo para reforçar a ideia de interação do prosaico com o erudito. Assim, na esteira de Mcluhan, em Campos, temos que

O híbrido ou o encontro de dois *media* é o momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova (...) O momento do encontro dos *media* é um momento de libertação e de resgate do entorpecimento e do transe que eles costumam impor aos nossos sentidos (MCLUHAN, *apud* CAMPOS, 1977, p. 282).

No fragmento transcrito acima, o autor retoma a falta da protagonista que não se furta a imprimir seu ponto de vista, seus sentimentos: “era o prato predileto de Vadinho, nunca mais em minha mesa o servirei. Seus dentes mordiam o siri-mole, seus lábios amarelos do dendê. Ai, nunca mais seus lábios, sua língua, nunca mais sua ardida boca de cebola crua!” (AMADO, 2006, p. 34; 35). Os apontamentos de Dona Flor entre parênteses fazem parte da estratégia romanesca que privilegia os sentimentos da personagem, deixando transparecer a feminilidade e o frenesi sexual.

Pode-se dizer que essa é uma estratégia de aprofundar na intertextualidade genérica, de forma que o leitor reconheça na narrativa o discurso cultural, que o remete à história de um povo, nos hábitos e nos costumes.

Em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, de maneira semelhante, ao longo da narrativa, a intertextualidade será realizada também por citações. Jorge Amado trouxe para o romance os versos populares: “A voz de Maria Clara elevou num canto marinheiro: *‘No fundo do mar te achei / toda vestida de conchas...’*” (AMADO, 2000, p. 91).

Ao final da narrativa, é na voz de um trovador, poeta popular, que o leitor toma conhecimento do destino de Quincas Berro Dágua. Mais uma vez Jorge Amado elucida em sua obra a cultura do povo, fazendo ser reconhecida a imagem heterogênea da nação brasileira:

Segundo um trovador do Mercado, passou-se assim:

*“No meio da confusão  
ouviu-se Quincas dizer:  
‘— Me enterro como entender  
na hora que resolver.  
Podem guardar seu caixão  
pra melhor ocasião.  
Não vou deixar me prender  
em cova rasa no chão.’  
E foi impossível saber  
o resto de sua oração”* (AMADO, 2000, p. 95;96).

Ao inferir na obra um poema popular na voz do trovador, Jorge Amado, mobiliza outro gênero textual. É interessante perceber que o autor retoma em seu



texto ficcional diversos gêneros textuais, procurando levar ao conhecimento do leitor as várias organizações discursivas da cultura brasileira.

Em *Os velhos marinheiros*, o narrador justifica a verossimilhança por meio da cantiga de Dorival Caymmi, *Peguei o 'ITA' no norte*, gravado em 1945, incorporada à narrativa, consoante se comprova nos exemplos abaixo:

Aqueles que viraram música popular na voz do poeta e cantor das graças da Bahia, junto com todos os Itas:

*“Peguei um ITA no norte,  
Prá vim pró Rio “morá”  
Adeus meu pai minha mãe,  
Adeus Belém do Pará”* (AMADO, 2009, p.181).

Koch (2007) classifica esse processo de relação dialógica como intertextualidade explícita. O reconhecimento do intertexto aconteceu por intermédio da profusão de citações de cantigas e de versos como forma de adesão ao reconhecimento *vox populi* da opinião pública. O universo narrativo promove, seguindo essa lógica, condições adequadas para que as personagens se inspirem nas manifestações de cultura popular. O que nos interessa não é simplesmente a adição de textos, mas a intenção do autor ao fazê-la. Ao optar por incorporar citações populares, o escritor deseja, além de acentuar a veracidade, promover a identidade baiana, ou melhor, a postura ante a política de uma determinada época. Ademais, a invocação de tais gêneros confirma a coesão e a coerência com o projeto literário do autor baiano, quer seja o de promover a visibilidade dos excluídos.

Mais adiante, no contexto da obra ficcional, o narrador acrescenta outra canção cujos versos a enriquecem. Na passagem abaixo, Freire Júnior faz uma ponta com os versos da marchinha carnavalesca de 1929, *Tempo de Revolução*, gravada por Francisco Alves:

Um deles tocava violão, acompanhando uma rapariga em popular marchinha da época, referente às eleições:

*“Ó seu Tônico  
Do torrão do leite grosso,  
Ponha a cerca no caminho  
Que o paulista é um colosso,  
Pega a garrucha,  
Finca o pé firme na estrada,  
Que com esse puxa-puxa  
Faz-se do leite coalhada”* (AMADO, 2009,p.188).

[...]

Ficou olhando as meretrizes na cobertura do porão. Até a ponte subia a voz agradável da mulata, na marchinha política:

*“Seu Julinho vem,  
Seu Julinho vem,  
Se o mineiro  
Lá de cima descuidar,  
Seu Julinho vem,  
Seu Julinho vem,  
Vem mas custa  
Muita gente há de chorar”* (AMADO, 2009, p. 191)

Os trechos da marchinha de carnaval acima existem como texto fora do texto de Jorge Amado. Temos aqui, além de duas “posturas de sentido”, duas materialidades linguísticas diferentes (um poema e uma narração, ou seja, gêneros textuais diferentes), confirmando o enunciado de Bakhtin de que: “quando existe uma vontade consciente de representar uma variedade de estilos, estabelece-se sempre uma relação dialógica entre eles” (Bakhtin, 2011, p. 339).

Por tal raciocínio, os gêneros textuais são essencialmente intertextuais, uma vez que no processo de produção e recepção de um determinado gênero presume-se a existência de uma relação com discursos anteriores. Para Koch: “[...] a criação de relações intertextuais por meio da manipulação dos gêneros servem para, simultaneamente, produzir ordenação, unidade e limites para os textos e, também, para mostrar o seu caráter fragmentado, heterogêneo e aberto” (KOCH, 2007, p. 89).

Baumam e Birggs, estudados por Koch, explicam que a intertextualidade genérica (de gêneros) promove conexões que se prolongam indo além da narrativa, imprimindo a marca de poder, já que

Os gêneros do discurso, de fato, estão crucialmente relacionados com negociações de identidade e poder – ao invocarem um gênero particular

dos produtores do discurso asseveram (tacitamente ou explicitamente) que eles possuem a autoridade necessária para descontextualizar o discurso que produz essas conexões históricas e sociais e para recontextualizá-lo na atual produção discursiva.[...] Podemos dizer que a intertextualidade genérica apresenta um grande poder de naturalizar tanto os textos como a realidade cultural que apresentam (BAUMAN E BRIGGS, 1995, p. 584 apud KOCH, 2007, p. 91).

O narrador heterodiegético de *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, na cena que se passa no salão de jantar do Ita, rompe o contexto popular, apresentando uma citação de versos da italiana Maria Callas, da ária *Sì, mi Chiamano Mimi – La Boheme*. Vasco, mesmo preferindo a música popular, admirava a música clássica mais por respeito que por conhecimento. Contudo, deixa transparecer certo tom de ironia – “sentia vontade de rir”. Opera-se, então um entrelaçamento cultural que nada mais é do que a representação do trânsito de um polo ao outro, do popular ao erudito.

Devia pesar a soprano seus bons cento e vinte quilos, em compensação o tenor era um fio de gente, magérrimo. Vasco sentia vontade de rir quando a volumosa cacarejadora perguntava

*“Mi chiamano Mimi  
Ma perché?  
Non so.  
Il mio nome è Lucia.”* (AMADO, 2009, p. 193

A citação é uma prática de intertextualidade inserida naquelas relacionadas à copresença entre os textos, conforme a assertiva de Genette (2010). A mais literal, explícita, facilmente identificável visto o uso de aspas ou tipográfica diferente Samoyault acrescenta que nesses casos “a heterogeneidade fica nitidamente visível entre texto citado e texto que cita [...] Nela reúnem-se duas atividades da leitura e da escritura e ela deixa aparecer tudo que está por trás do texto [...]” (SAMOYAULT, 2008, p. 49).

Os romances *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* e *Dona Flor e seus dois maridos*, desse modo, se movem pelo imbricamento de diversos textos que se colidem e se relativizam

mutuamente uns aos outros. A estruturação das obras é o complexo entendimento da composição híbrida da narrativa ficcional, confirmando a construção de uma bela miscelânea literária como quer Kristeva (2005). Jorge Amado revitalizou o conceito de intertextualidade, empregando em suas narrativas interseções não só entre gêneros literários, mas também entre gêneros textuais.

Na mesma linha de estudos, Samoyault defende que a valorização do diálogo textual transforma os hábitos “de leitura e os usos da narração”, uma vez que

A ideia de um *corpus* constantemente reutilizável, concebida como um reservatório inesgotável de exemplos e de modelos (*exempla*, no sentido etimológico), pode eximir de qualquer dependência servil à anterioridade. Enquanto a citação clássica repousa sobre uma hierarquia, a citação moderna funciona no modo de interação (SAMOYAULT, 2008, p. 136).

O direito da reinvenção, dessa forma, flui livremente, quer seja pela intertextualidade implícita ou explícita. Os inter-relacionamentos textuais de diferentes tipos ou épocas promovem uma movimentação contínua de transformação intertextual, de textos engendrando outros textos, num processo de transmutação infinita.

Outro aspecto da combinação entre ficção e realidade corrente nas obras do autor grapiúna é que pessoas reais se tornam personagens ficcionais. Jorge Amado fica a favor das suas relações com o mundo. É nessa experiência que encontra inspiração para sua criação. Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 1961, declarou:

Os anos de adolescência na liberdade das ruas da cidade de Salvador, misturado ao povo do cais, dos mercados e feiras, nas rodas de capoeira e nas festas dos candomblés e no átrio das igrejas centenárias, foram minha melhor universidade, deram-me o pão da poesia, que vem do conhecimento das dores e das alegrias de nossa gente (AMADO, 1972, p. 8).

É evidente que o escritor baiano extrai da convivência com o povo suas personagens. Em *Dona Flor e seus dois maridos*, a comadre Norma é uma

personagem atuante em toda narrativa e, juntamente com dona Gisa, estavam sempre apoiando dona Flor, como se extrai dos exemplos abaixo:

Dona Norma e dona Gisa, essas abandonaram inteiramente os afazeres de suas casas, já um tanto descuidados devido ao Carnaval, almoços e jantares entregues ao critério das amas apressadas. Não desprezaram as duas de junto de dona Flor, cada qual mais dedicada e consoladora (AMADO, 2006, p.11).

Dona Norma é uma personagem que está sempre pronta a auxiliar quem estiver em apuros e que se envolve com dona Flor para ajudá-la a superar a perda do marido. Ela atua na ressignificação dos acontecimentos, gerando efeitos harmônicos na narrativa. A imagem esculpida pelas mãos de Jorge Amado foi inspirada em uma pessoa real, como explica na dedicatória do romance: “Para minha comadre Norma dos Guimarães Sampaio, acidentalmente personagem, cuja presença honra e ilustra estas pálidas letras” (AMADO, 2006, p. X).

No início da narrativa, no prólogo, intitulado *Nariz de cera de amigos e xeretas*, o romancista continua seus agradecimentos:

Ainda quer o autor agradecer a dona Edna Leal de Melo, diretora da Escola de Culinária Sabor e Arte, sita no número 5 do antigo Areal de Baixo, em Salvador, a autorização que, a rogo de dona Norma (a do romance ou a verdadeira, quem é que sabe?) lhe concedeu para dar à escola de dona Flor o mesmo saboroso nome da sua, tão conceituada – o nome e o renome (AMADO, 2006, p. IX).

Por sua vez, Zélia Gattai, na obra de memória *A casa do Rio Vermelho* (1999), dedica um capítulo à Norma, a esposa de Mirabeau, descrevendo suas qualidades: “a pessoa mais encantadora deste mundo, alegre, sempre disposta a ajudar a quem lhe batesse à porta, a animação em pessoa”. Não é por acaso a semelhança com a referida personagem, pois, continua a escritora: “quem um dia ler o romance de Jorge Amado *Dona Flor e seus dois maridos*, não deixe de observar a personagem dona Norma, que outra não é senão a própria Norma Sampaio, copiada com maestria, sem desprezar detalhes, pelo escritor” (GATTAI, 1999, p. 61).

Aguiar (2018, p.154) revela que a história da mulher casada que era visitada espiritualmente pelo seu marido falecido, foi inspirada num episódio popular contado a Jorge Amado por Álvaro Moeyra. Com a obra *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* não foi diferente, conforme Sant'Anna, no pós-fácio da 12ª reimpressão, em 2005, da editora Companhia das Letras, a dita história é verdadeira, retirada das narrativas orais, notícias trazidas pelo povo. Mais uma vez, Jorge Amado mistura realidade e ficção. Suas narrativas trazem a voz do povo, a voz da periferia para um espaço de marca literária, como relata no discurso proferido na Universidade Federal do Ceará, por ocasião do recebimento do título de doutor *honoris causa*:

Quincas Berro D'água foi gerado em Fortaleza, onde brotou a ideia deste pequeno romance. Deram-me notícia do caso acontecido quando da morte de um boêmio, contaram-me como a solidariedade dos amigos na hora da ausência transformou a dor da despedida em festa (AMADO, 2005, p.98).

Já *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, prima-se por desvendar as falhas nas estruturas sociais permanentes que são reveladas no contexto da narração. Como indicamos anteriormente, nos textos de Jorge Amado perpassam evidentes alusões a outros textos, gêneros literários, memória e realidade. Goldstein declara que “o encontro entre a vida real e ficção percorre grande parte da obra do autor. Essa fusão permite ao leitor acompanhar diferentes temas tratados na ficção que, direta ou indiretamente, remetem ao mundo em que vivemos” (GOLDSTEIN, 2005, p. 11).

Com efeito, o ambiente construído nessa narrativa compreende a existência de relações complexas de toda exploração burguesa. Da mesma forma que acontece em *Capitães da areia*, a denúncia da dominação “ajudará o crescimento da conscientização fictícia e real do oprimido personagem e leitor, alargando seu poder cognitivo para alcançar e espriar a verdade maior” (CERQUEIRA, 2013, p. 150).

A alusão explícita à realidade, dessa forma, é perceptível como um processo educativo, que progressivamente vai conquistando o leitor atento. Para alcançar tal objetivo, Jorge Amado concebe uma escrita com elementos coerentes, os quais permite a convivência da realidade com a ficção.

O que evidencia, efetivamente, o exame intertextual é a promoção do que Jenny (1979) chama de “um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto”. O leitor tem duas possibilidades de leitura: pode julgar a referência intertextual como apenas um fragmento de outro texto e continuar a leitura, ou “voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático ‘deslocado’ e originário duma sintagmática esquecida” (JENNY, 1979, p. 21). Nesse sentido, haverá duas leituras com significações singulares. A arte literária se faz cognoscível na escritura em que há o registro de estruturas de encaixe textuais sendo o leitor responsável por completar o intertexto.

A relação intertextual com o gênero picaresco se estabelece por meio do ambiente de desigualdade que cerca o protagonista da obra escolhida para essa pesquisa. Para Cerqueira (2013), existe tanto a aproximação quanto o distanciamento entre a obra de Jorge Amado e a literatura com “contornos medievais” (CERQUEIRA, 2013, p. 158). Concordamos com ele quando defende que essa característica se deve à militância política e à orientação do realismo socialista, cujo tema principal eram as transformações políticas e sociais, buscando a elevação do homem. A pobreza, a miséria, a violência e, sobretudo, a ilegalidade são frequentemente lembradas tanto na em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, quanto em *A morte e a morte de Quincas Berro D’água* e *Dona Flor e seus dois maridos*. Tais ingredientes sustentam ideologicamente os romances de Jorge Amado. Em meio às mazelas sociais, os anti-heróis idealizados pelo autor agenciam a delação de um império burguês opressor.

É possível compreender os conflitos sociais pelos quais atravessam as personagens Vasco Moscoso e o narrador não nomeado de *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, Quincas Berro D’água e Vadinho, já que são latentes as descrições dos embates sofridos no universo periférico de uma sociedade excludente. Como no episódio abaixo descrito de *A morte e a morte de Quincas Berro D’água*:

A família do morto — sua respeitável filha e seu formalizado genro, funcionário público de promissora carreira; tia Marocas e seu irmão mais moço, comerciante com modesto crédito num banco — afirma não passar toda a história de grossa intrujice, invenção de bêbedos inveterados, patifes

à margem da lei e da sociedade, velhacos cuja paisagem deveria ser as grades da cadeia e não a liberdade das ruas, o porto da Bahia, as praias de areia branca, a noite imensa. Cometendo uma injustiça, atribuem a esses amigos de Quincas toda a responsabilidade da mal fadada existência por ele vivida nos últimos anos, quando se tornara desgosto e vergonha para a família (AMADO, 2000, p. 02; 03).

Ou ainda na cena abaixo de *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*:

O menino, adoração da mãe, adoecera de súbito, febre sem motivo e sem diagnóstico; morrera enquanto Gracinha e o marido estavam numa festa a bordo de um navio de guerra. Ela bailava nos braços de Georges quando chegou a notícia. Considerou-se responsável pela morte do filho, vestiu-se de luto para sempre, despediu-se de festas e diversões, voltou-se para o céu onde estava certamente o inocente, e para a Igreja, assim talvez merecesse o perdão de Deus e a possibilidade de reencontrar o filho após a morte diariamente solicitada em suas orações. Sua repulsa aos bens do mundo incluiu o marido, pelo menos no que se refere a qualquer contacto físico. Georges sofrera com a morte da criança, a quem apelidara de Marujo e para quem sonhava carreira e sucessos. (AMADO, 2009, p.99).

São visíveis as contradições sociais nas obras de Jorge Amado, que relatam a verdadeira nação brasileira, como noticia Cristovão Tezza: “destrinchá-lo é destrinchar boa parte de como o Brasil vê e se vê”, o mesmo autor descreve inuciosamente a pátria, por isso “não pode fazer elogio maior ao poder da sua ficção, embebida de um forte vitalismo otimista, que percorre sua obra inteira e que, como algumas de suas personagens marcantes, recusa-se a morrer” (TEZZA, 2018, s/p).

Os textos de carácter irônico e denunciativo do escritor baiano foram conduzidos pela figura do que seria o pícaro nos tempos modernos: o malandro, iluminando o contraste social. Esse tipo de narrativa simboliza a nova ordem coletiva de conflitos entre as classes sociais. Como reflete Pinconnant: “*Il s’agit d’une littérature du bas, c’est-à-dire une littérature qui privilégie la représentation des couches basses de la société, le choix de personnages qui incarnent l’opposé de*



*l'idéal aristocratique, l'exhibition du bas corporel[...]” PINCONNANT, 2003, p. 179)*<sup>14</sup>. Assim, constatamos que a modernidade se vale também da intertextualidade, promovendo diálogo contínuo com textos anteriores.

Em última análise, a intertextualidade pode ser concebida como todo tipo de relação que uma obra literária, seja oral ou escrita, pode ter com outros textos, anterior ou concomitantemente produzidos. No que tange ao assunto, trazemos à tona o que escreve Roland Barthes, em *A morte do autor*: “o texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 2004, p. 64).

Prosseguimos em análise mais detalhada dos textos de Jorge Amado com o pensamento de Tiphaine, para quem os textos anteriores são continuamente lembrados uma vez que a literatura

não para de lembrar: [...] entre retomada melancólica, em que ela se contempla no seu próprio espelho, e retomada subversiva ou lúdica, quando a criação se subordina à ultrapassagem daquilo que a precede, a literatura não para de lembrar e de conter um desejo idêntico, aquele mesmo da literatura (Samoyault, 2008, p. 10).

Exatamente como temos enfatizado e prezamos pelo fazer, pois nos toca diretamente a retomada desse desejo literário. Enfim, no nosso próximo capítulo, salientamos as aproximações e os distanciamentos relevantes presentes na obra *Os velhos marinheiros* ou o capitão-de-longo-curso no que diz respeito ao gênero picaresco, patenteando a evolução brasileira em direção à neopicaresca, como uma forma de trazer à tona as verdades de uma sociedade que vivia sob o manto da corrupção. A literatura participa, assim, do processo de construção nacional, detectando a nação brasileira como um todo.

---

<sup>14</sup> Esta é uma literatura periférica, isto é, uma literatura que privilegia a representação das camadas inferiores da sociedade, a escolha de personagens personifica o oposto do ideal aristocrático, e do baixo corporal (tradução nossa).

## **3. A VEIA PICARESCA DOS ROMANCES DE JORGE AMADO**

Jorge Amado, como escritor engajado no seu tempo e construtor de histórias, cria nos romances *Os velhos marinheiros ou capitão-de-longo-curso, de 1961; A morte e da morte de Quincas Berro Dágua, 1961; Dona flor e seus dois maridos, 1966*, um ambiente neopicaresco, enquanto absorção do romance picaresco espanhol.

O autor baiano reconstrói nessas obras o contexto da primeira metade do século XX, mais precisamente os primeiros decênios, época em a economia brasileira passou por várias mudanças, deslocando o eixo da atividade da agricultura exportadora para as atividades industriais. Tudo isso, contribuiu para o surgimento de uma fase realista que assinala o reconhecimento do homem brasileiro. Para Eduardo Portella (2011), o humanismo brasileiro estava sendo criado.

A economia brasileira, àquela época, passou por várias mudanças, deslocando o eixo da atividade da agricultura exportadora para as atividades industriais. Os escritores daquele ciclo apoiavam-se fundamentalmente no valor humano, na própria alma brasileira. Os excluídos vitimados pelo processo econômico sobreviviam na malandragem e na vadiagem. Vivíamos, assim, um momento histórico que propiciou a construção do anti-herói fundamental para o desenvolvimento da neopicaresca.

É certo que o romance picaresco incluía características próprias que o definiam; no entanto, formas diferentes podiam ser abordadas em outras obras. Por ser uma personagem dinâmica, o pícaro, adquiriu novas características e se aclimatou em outras terras, inclusive no Brasil. É evidente que com as mudanças sociais aconteceram transformações no modelo clássico espanhol, gerando o romance neopicaresco, como já foi abordado. A cada nova obra os aspectos picarescos são reelaborados, o que constitui o conceito de neopicaresca cunhado por González, cuja principal característica é ser um portador da ideologia liberal, inovadora (GONZÁLEZ, 1994, p.277).

Por conseguinte, o malandro pode ser visto como a representação do pícaro re-construído em neopícaro. González observa que tanto um quanto o outro é “anti-

herói, marginalizado e trapaceiro” cada um protagoniza várias aventuras por meio das quais satiriza a sociedade principalmente no que diz respeito às maneiras de ascensão social (GONZÁLEZ, 1988 p.52).

Por esse viés, Jorge Amado, representante da geração de 1930, trouxe para a literatura brasileira o resgate da cultura popular, e da realidade especificamente baiana o ponto de partida para vislumbrar uma grande metáfora do Brasil. As lutas políticas, no dizer de Ana Paula Plamartktchuk (1998, p. 340), naquele período, envolveu de “forma mais explícita os vários grupos de escritores”. Nesse sentido, o gênero neopicaresco tem como tema principal a miséria social, por isso procura retratar os conflitos entre o homem e a sociedade, o indivíduo frente às suas lutas com as convenções sociais, revelando o contexto histórico do Brasil.

As marcas carnavalescas são observadas enquanto denúncia social. A ironia e a sátira perpassam os textos de maneira oblíqua dispersas em vários elementos, entre as verdades e não verdades, que é tecida ao longo da narrativa, no próprio território das ambiguidades e das conotações. Destacamos também, neste capítulo, a função e as transformações do herói neopicaresco, de modo a diferenciá-lo do herói clássico.

O romance escolhido, *Os velhos marinheiros ou o capitão-se-longo-curso*, para a análise faz parte da fase em que o autor baiano se dedicou às crônicas de costumes. A narrativa é a constatação de uma sociedade que aparece suportada pela astúcia, em que as personagens como Vasco Moscoso, ou mesmo de outras narrativas como Vadinho, Eduardo/Otoniel e Quincas poderiam existir fora da ficção. Tais seres revelam, a sua maneira, os usos e costumes da pequena burguesia, contando a história de uma sociedade. Por isso, podemos entender que Jorge Amado, consoante declara Rita Godet, consegue extrair da sociedade a parte mais expressiva da realidade “experimentada nas ruas” (GODET, 2014, p. 20).

Dessa maneira, o real e o imaginário o tempo todo se mesclam. Cabe, então, analisar a narrativa a partir do estereótipo do malandro, ou neopícaro como conceitua González (1994), tendo como ponto de partida o uso da linguagem e o desenvolvimento do texto, caracterizado pela narrativa das vivências daquele que está no patamar de desvantagem social, no entanto lança mão da astúcia para reverter esta situação, revelando a capacidade de adaptação e transformação, a própria alteridade tangenciada na história. Nesse aspecto, sobretudo as descrições das atividades de Vasco Moscoso, Vadinho, Eduardo/Otoniel e Quincas

representam criaturas de uma sociedade constituída por diversos tipos, até mesmo espécies de ladrões, sendo que a trapaça é uma das formas possíveis de sobrevivência.

Tratamos o *corpus* do trabalho com o objetivo de observar a aproximação ou mesmo a reelaboração do gênero picaresco. Verificamos as características do pícaro clássico aplicadas ao narrador; aos personagens, estudando a importância do fingimento; da itinerância; da repulsa ao trabalho; do rufianismo. No cruzamento destas características destaca-se a denúncia social e a carnavalização.

### 3.1 - O percurso do narrador

*Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, era a segunda narrativa da obra *Duas histórias do Cais da Bahia*; a outra, *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. Posteriormente, foram publicadas em volume separado, em 1976. Tais fábulas fazem parte da fase em que Jorge Amado volta-se para a escritura repleta de personagens pitorescos, que por meio do humor e ironia, tece uma forte crítica aos costumes sociais.

A obra acima referida teve mais de cinquenta edições, ganhou traduções em vários idiomas. No ano de 1979, a revista francesa *Lire*, incluiu o livro traduzido por Alice Raillard, *Le vieux Marin*, na lista dos vinte melhores livros publicados na França.

A narrativa é composta por três episódios: “Da chegada do comandante ao subúrbio de Periperi, na Bahia, do relato de suas mais famosas aventuras nos cinco oceanos, em mares e portos longínquos, com rudes marinheiros e mulheres apaixonadas da influência do cronógrafo e do telescópio sobre a pacata comunidade suburbana”; “Fiel e completa reprodução da narrativa de Chico Pacheco, apresentando substancial quadro dos costumes e da vida da cidade de Salvador nos começos do século com ilustres figuras do governo e ricos comerciantes, enjoadas donzelas e excelentes raparigas”; “Minuciosa descrição da imortal viagem do comandante a comandar um Ita dos múltiplos sucessos de bordo, românticos amores, discussões políticas, visita gratuita às cidades nas escalas, com a célebre teoria das Baqueanas e os ventos em fúria desatados”.

*Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* estrutura-se na voz do narrador-personagem que se diz funcionário público aposentado. Sob a forma de pseudo-autobiografia, gênero narrativo cujo narrador é uma das personagens da história fictícia, se dispõe a desvendar a misteriosa história de Vasco Moscoso de Aragão, com o propósito de se immortalizar escritor. O texto é o resultado da decisão de participar do concurso literário-histórico promovido pelo Arquivo Público de Salvador, mesmo após o fracasso em anterior concurso literário que ele próprio nos conta.

Amado constrói uma narrativa, criando uma relação lúdica com o leitor a qual possibilita a reflexão de vários assuntos por meio de estratégias, como a metanarração, a intertextualidade, a paródia e ironia, além de assumir uma linguagem coloquial, expressiva e até poética, idealizando um narrador diferente daquele do século XIX. Parafraseando Rosenthal (1975), o narrador inventa, à maneira dos bufões, uma sátira social na qual se propõe divertir e dominar os leitores. Zomba das estruturas sociais da época e das pessoas, além de folgar com as próprias malandragens, da mesma forma do narrador de *As Confissões de Félix Krull – Cavalheiro de Indústria*, de Thomas Mann, romance picaresco alemão no século XX.

Entendemos que o narrador é o ser fictício responsável pela narração da história e o autor, o ser empírico responsável pela própria criação parte da diegese que é

[...] de fato uma invenção do autor; responsável, de um ponto de vista genético, pelo narrador, o autor pode projetar sobre ele certas atitudes ideológicas, éticas culturais etc., que perfilha, o que não quer dizer que o faça de forma direta e linear, mas eventualmente cultivando estratégias ajustadas à representação artística dessas atitudes: ironia, aproximação parcial, construção de um alter ego etc [...] (REIS ; LOPES, 2000, p. 62).

Dessa forma, vemos a grandiosidade da responsabilidade que é atribuída à figura do narrador no mundo ficcional da narrativa.

Jorge Amado, conhecedor profundo das lendas e mitos brasileiros demonstra grande experiência na convivência com o povo. Por isso, criou em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* um narrador que, ao mesmo tempo, contou

sua pseudo–autobiografia, empenhado em desvendar os mistérios da vida ao demonstrar cultura popular, e realizou também a escrita de um texto, interessado em apurar a biografia de Vasco Moscoso de Aragão. Dispomos, então, de formas mistas de narração, em primeira e em terceira pessoa, o que nos leva a constatar a evolução da picaresca clássica rumo à neopicaresca.

Seguindo essa linha, temos um tipo de narrador que é autodiegético e intradiegético ao relatar as suas lembranças de vida, num segmento da obra; em outro, é heterodiegético e extradiegético responsável pela narração do mundo ficcional da história de Vasco Mosco de Aragão, com voz no tempo de narração posterior, uma vez que é o que atenderia de maneira mais adequada à manipulação ideológica do narrador-personagem. Daí, podemos afirmar que o narrador é autor-fictício e personagem. Intercala de forma não sequencial suas confissões já que, ao mesmo tempo em que escreve suas memórias, escreve também a biografia de Vasco Moscoso de Aragão.

Essas narrativas de escrita de si, em seu próprio processo demonstram a relação com a produção artística e o papel que será desempenhado pelo leitor, que é igualmente requisitado a entrar no espaço literário. Os gêneros autobiográficos, como as confissões, as autobiografias, as memórias - fictícias ou não - formam um espaço autorreflexivo importante para a consolidação do individualismo na literatura ocidental.

Em *Os velhos marinheiros o capitão-se-longo-curso*, logo nas primeiras páginas, o narrador-personagem anuncia a importância do seu trabalho (“... restabelecer a verdade. A verdade completa, de tal maneira que nenhuma dúvida persista ...”), mediante a voz autorreferencial (“minha intenção, minha única intenção ...”) promete contar a verdade sobre si e sobre a história que vai pesquisar, a vida de Vasco Moscoso de Aragão (AMADO, 2009, 15). Durante o percurso da narração em que procura descortinar a verdadeira história do Capitão-de-longo-curso revela os costumes de uma comunidade, envolvendo várias questões de cultura e de identidade.

É bem verdade que a escolha do tipo de narrador cabe ao autor, dependendo da forma como deseja conduzir a história, pode contar a história por um de seus personagens, ou por um narrador estranho à história. O primeiro caso, Genette (1972) explica que pode se tratar de narrador autodiegético ou então homodiegético e o segundo como heterodiegético. Por sua vez, no primeiro tipo há duas variantes:

*“l’une où le narrateur est le héros de son récit, et l’autre où il ne joue qu’un rôle secondaire”*<sup>15</sup> (GENETTE, 1972, p.253). Jorge Amado optou por um narrador que pertence à história, narra sua pseudo-autobiografia, contudo ao narrar a história de Vasco Moscoso atua como um contador de segunda mão que não é testemunha do que relata, visto que afirma no início do romance que sua intenção é descobrir a verdade como um verdadeiro historiador sobre o Capitão-de-longo-curso e suas aventuras extraordinárias.

Na obra em foco, o narrador-personagem revela um mundo caótico, fragmentado, esperando que o leitor compreenda essa reflexão e possa recompô-lo. Para isso, o narrador se beneficia principalmente da metanarração, ou metalinguagem, em que os bastidores textuais destacam-se de forma a revelar as dificuldades da escrita. A narrativa explicita o processo da construção de um texto ficcional, em que o romance é a epopeia do mundo moderno, cujas raízes interagem com a vida real, a arte e todo imbricamento histórico-cultural, como analisa Bakhtin.

Na proporção em que o narrador-personagem examina o ato criativo de um discurso voltado para si mesmo, o procedimento da auto-reflexibilidade é pouco a pouco revelado. Como observamos logo no título do primeiro capítulo “De como o narrador, com certa experiência anterior agradável, dispõe-se a retirar a verdade do fundo do poço”, no seguinte trecho,

“A verdade está no fundo de um poço”, li certa vez, não me lembro mais se num livro ou num artigo de jornal. Em todo caso, em letra de fôrma, e como duvidar de afirmação impressa? Eu, pelo menos, não costumo discutir, muito menos negar, a literatura e o jornalismo (AMADO, 2009, p. 15).

De fato, o narrador-personagem se apropria do processo da escritura, dirige-se ao público como verdadeiro escritor com a finalidade de justificar a pesquisa biográfica que será realizada em Periperi. Na sequência do parágrafo citado acima, o narrador acrescenta um tom irônico ao pleitear um melhor lugar para situar a verdade no dito popular, procurando um espaço público e de melhor acesso à toda sociedade:

---

<sup>15</sup> Uma em que o narrador é o herói da sua narrativa, e a outra na qual só desempenha um papel secundário (GENETTE, 2017, p.325, tradução: Ana Alencar).



E, como se isso não bastasse, várias pessoas gradas repetiram-me a frase, não deixando sequer margem para um erro de revisão a retirar a verdade do poço, a situá-la em melhor abrigo: paço (“a verdade está no paço real”) ou colo (“a verdade se esconde no colo das mulheres belas”), pólo (“a verdade fugiu para o pólo norte”) ou povo (“a verdade está com o povo”). Frases, todas elas, parece-me, menos grosseiras, mais elegantes, sem deixar essa obscura sensação de abandono e frio inerente à palavra poço (AMADO, 2009, p. 15).

O narrador-personagem explicita-se no processo de escrita, no capítulo: “Onde o nosso narrador revela-se um tanto quanto salafrário”, declara ser um oportunista que aspira tornar-se escritor, mesmo sabendo da dificuldade em vista das críticas que recebe, por seu “estilo frouxo e impreciso, ação lenta e débil, lugares comuns em quantidade, personagens sem vida interior” (AMADO, 2009, p.52). Apesar do trabalho árduo, constrói a espetacular história da vida de Vasco Moscoso de Aragão, fazendo uma reflexão da palavra e do exercício da ficção.

Seguindo tal raciocínio, a voz autoral emerge na obra sob duas formas. Uma dela é nos títulos dos capítulos: “De como o narrador, com certa experiência anterior e agradável, dispõe-se a retirar a verdade do fundo do poço”; “Onde Dondoca põe chifres morais no narrador”; “Onde o nosso narrador revela-se um tanto quanto salafrário”; “De onde o narrador atrapalhado e oportunista recorre ao destino”; “Onde volta a aparecer a besta do narrador tentando impingir-nos um livro” e “Onde o narrador interrompe a história sem nenhum pretexto, mas na maior aflição”, nos exemplos, fica clara a evidência autoral visto a referência ao narrador em terceira pessoa. O autor insere-se na narrativa ocupando a posição de uma personagem por meio da estrutura metanarrativa, ironiza a situação insólita dos escritores, reflete sobre sua própria angústia, discorrendo sobre o papel da escrita ficcional. Nesse caso a “função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos” (AGAMBEN, 2007, p. 57). Dessarte, nos capítulos citados, identificamos o autor da obra por meio de sua individualidade que parece ceder lugar aos registros romanescos.

O autor-implícito imprime-se na narrativa principalmente no sintagma nominal ‘o nosso narrador’. Ao empregar o pronome possessivo “nosso” o autor se insere no discurso, institui sua fala como a fala de um grupo (eu + os outros). Nesse caso, o pronome possessivo indica a referência de pessoas que ocupam lugares diferentes

na interlocução: autor + leitores. Trata-se na verdade de uma técnica narrativa utilizada por Jorge Amado em que conta os fatos e analisa a situação, dessa forma tenta entender, os acontecimentos da narrativa, como se dialogasse com o leitor.

Na obra, a voz do autor não se deve confundir com a voz do narrador-personagem ou mesmo das personagens. A voz do autor é quase como a presença física de Jorge Amado. A escrita demonstra que ele pensa e sua integridade. José Saramago reforça essa ideia quando declara: “tal como creio entender, o romance é uma máscara que esconde e ao mesmo tempo revela os traços do romancista. Provavelmente, o leitor não lê o romance, lê o romancista” (SARAMAGO, 1999, p. 194).

Orico em seu artigo *A novela picaresca e seus reflexos no romance brasileiro, 1952*, conclui que a

... identidade entre o autor e a obra é um dos segredos do êxito literário. Verdadeiramente ninguém está fora dos livros que escreve. Todos somos personagens visíveis ou invisíveis da trama que criamos, da ação que oferecemos”, pois a principal importância do escritor é permanecer na sua obra “revelando nela o seu lugar (ORICO, 1952, p.85).

*Os velhos marinheiros o capitão-se-longo-curso* assume, assim, a forma de uma grande narrativa, como quer o prefixo de origem grega *meta-* ‘para além’ apto a explicar a verdade absoluta do processo da escrita. A narração é um metatexto (metalinguagem) sobre a tessitura de uma narrativa na própria narrativa, intensificando a auto-referencialidade: não como uma receita de fazer texto, mas como uma reflexão, ou mesmo questionamento mais profundo sobre o próprio motivo do texto enquanto experiência única.

Na outra forma de percepção da identidade do autor, é a nítida transferência da vida pessoal para obra, na voz do narrador autodiegético. Jorge Amado lança mão desse estratagema para ironizar a crítica literária, aproveita do narrador do romance para se infiltrar respondendo às duras críticas recebidas pelo seu trabalho, como no exemplo abaixo:

Voltando, porém, aos assuntos do comandante, objeto real e único dessas minhas considerações, expus o problema a Telêmaco Dórea, o poeta modernista. Haviam melhorado nossas relações, tensas nos últimos tempos. Viera ele procurar-me, muito cheio de dedos e gentilezas, para cumprimentar-me por um soneto de minha autoria — alexandrinos bem medidos, graças a Deus! — publicado num jornalzinho simpático, de propriedade de um amigo meu, rapaz inteligente e esforçado. Há quem o tache de achacador, acusando-o de arrancar dinheiro da operosa colônia espanhola, verrinas tremendas contra os comerciantes que se recusam a anunciar em seu periódico. Creio não passar tudo isso de intrigas e baleias, prefiro não tomar conhecimento. Telêmaco gostara realmente do soneto, não economizou elogios. Comparou-me a Pethion de Vilar e Artur de Sales, tocou-me com aquele espontâneo reconhecimento de minha veia poética. Comoveu-me e abracei-o, não é mau rapaz. Um pouco estourado apenas, maledicente por vezes mas, não será essa amargura resultado de suas dificuldades financeiras? Recebe uma pensão miserável, mal pode viver. Negar-lhe talento é impossível e, se abandonasse a mania do futurismo, poderia escrever bons versos (AMADO, 2009. p.74).

Jorge Amado adentra-se no romance e responde às duras críticas recebidas pelo seu trabalho. De fato, suas escritas não foram bem acolhidas por alguns modernistas paulistas, na metade do século XX, como uma prosa de ênfase social que se lançava na literatura brasileira. Contudo, foi fraternamente acolhido por Oswald de Andrade. Eduardo de Assis Duarte (1996) percebe na recepção crítica da obra amadiana a tendência à polarização em torno de uma “crítica dos defeitos” e de uma “crítica das belezas”, a qual, porém, acaba por eximir-se de fornecer uma visão global e compreensiva da obra do romancista, de acordo com o estudioso:

A crítica brasileira, salvo raras exceções, poucas vezes dedicou-se a uma leitura do romance amadiano que levasse em conta a natureza de seu projeto ou as convenções adotadas para sua concretização. Marcadas pelas balizas estéticas do modernismo, dedicou-se em grande parte ora a uma *crítica dos defeitos*, ora a uma *crítica das belezas*, para ficarmos com as expressões de Agripino Grieco. No primeiro caso, buscando ressaltar tão-somente as fragilidades; no segundo, apenas os méritos, e, em ambos, não conseguiu uma compreensão mais profunda e global desses escritos. (DUARTE, 1996, p. 32).

A crítica literária brasileira ataca o escritor baiano de vários lados: a superficialidade psicológica; a pobreza estética; o uso desleixado da linguagem e pieguice, o uso dos tipos folclóricos no lugar de pessoas, contudo, deixou de

considerar as reais intenções do romancista baiano de realizar uma literatura de denúncia social e intento militante.

Para Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, numa análise incompleta do autor, em pouco mais de uma página, enquadrou Jorge Amado como “apenas um baiano romântico e sensual” que esboçou a Bahia em “painéis coloridos”, um cronista de tensão mínima, ou seja, romance em que o conflito acontece em termos de oposição verbal, em que as personagens “não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam”. O crítico literário ao se referir à obra *Os velhos marinheiros* declara se tratar de uma fase do escritor em que “tudo se dissolve no pitoresco, no ‘saboroso’, no apimentado do regional” (BOSI, 1970, p. 458-459).

O narrador-personagem da obra adota uma posição irônica produzindo comentários repletos de humor que cativam o leitor atento com a estrutura linguística da obra, e por fim desabafa: “Engoli calado a crítica, não me havia preocupado com esse detalhe. E aproveito para esclarecer o assunto aqui mesmo...” (AMADO, 2009, p.155).

A realidade é incorporada à obra fictícia. O desabafo de Jorge Amado revelado na voz do narrador remete à teoria bakhtiniana de que o autor “ocupa uma posição responsável no acontecimento do existir, opera com elementos desse acontecimento e por isso a sua obra é também um momento desse acontecimento”, enquanto autor-criador tem a função estético-formal que não está desvinculada ao autor-pessoa, ou seja, do escritor (BAKHTIN, 2011, p.176). A vida e a arte se imbricam por meio das vozes sociais e históricas confluindo-se num sistema de estilo harmonioso. O autor é uma das vozes do romance.

O escritor permanece numa posição fora do fato descrito na narrativa, contudo percebe o que consoma “[...] não se submete ao acontecimento, mas participa do seu suceder [...]”, caracteriza uma maneira de existência, carrega consigo certos discursos da sociedade, esse é o princípio da exterioridade, primordial no processo da criação artística (BAKHTIN, 2014, p. 36).

Em *Os velhos marinheiros o capitão-se-longo-curso* o autor-criador se deixa perceber oculto atrás do narrador para relatar determinados fatos, como na passagem abaixo:

Esses críticos apressados deviam tomar conhecimento da referência feita ao meu trabalho por um historiador eminente de São Paulo, o dr. Sérgio Buarque de Holanda, a quem eu nem sequer havia mandado o volume por desconhecer-lhe, confesso a existência e a glória. No *Estado de São Paulo*, num artigo a propósito de certa Benemerita e Venerável Hordem do Hipopótamo Azul, aludiu ele aos *Vice-Presidentes da República*, citando-o como um dos livros de cabeceira daquela doutra instituição, volume, acrescentava, que é “um gozo, uma verdadeira delícia” (AMADO, 2009, p. 117).

Ao tratar sobre a teoria de ‘relação-fundamental’, Bakhtin defende que o dialogismo é indispensável à criação e à recepção estética. O teórico russo defende que a criação de uma personagem envolve a relação entre uma consciência ético-estético-cognitiva englobante (o autor-criador) e outra consciência englobada (a personagem), é no dialogismo entre essas relações que se encontra o cerne da criação da personagem.

No procedimento da escrita é o autor quem escolhe a personagem/ herói, que passa a ser a autoconsciência dele sobre o mundo. Bakhtin acredita numa compreensão racional e controladora do autor na criação de uma personagem "como um novo ser em um novo plano da existência", uma força estética por meio da qual o autor-criador e a personagem principiam uma relação em que ambos se completam (BAKHTIN, 2011, p.13).

De uma forma geral, a imagem da personagem é gerada pelo autor e escolhida por ele para polemizar a sociedade na qual foi estabelecida, enfim é o próprio discurso do autor sobre o mundo. Dessa forma, o mundo da ficção tecido nas linhas do romance é a autoconsciência do escritor que fala e discute com os personagens.

As convicções dos personagens são, enfim, as mesmas do autor, instaladas por sua vez num ser ficcional que pode questionar e refletir sobre as mazelas sociais. Contudo, nas palavras de Bakhtin não podemos engendrar a personagem com o autor, que são o discurso do autor sobre o mundo, sua autoconsciência.

Nuto, estudioso da obra de Bakhtin, ressalta que o processo que envolve a criação da personagem é o cerne da noção de relação-fundamental para o dialogismo, de forma que “a criação de uma personagem envolve a relação entre uma consciência ético-estético-cognitiva englobante (o autor-criador) e outra consciência englobada (a personagem)” (NUTO, 2015, p. 91).

Nessa narrativa, o narrador-personagem é um tipo de entidade que veicula a experiência diegética, não como “personagem protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central” (REIS,1987, p. 258), cujo único objetivo, como deixa claro no texto abaixo é desvendar o dilema: o Capitão-de-longo-curso foi um grande navegador ou um farsante mentiroso?

MINHA INTENÇÃO, MINHA ÚNICA INTENÇÃO, acreditem!, é apenas restabelecer a verdade. A verdade completa, de tal maneira que nenhuma dúvida persista em torno do comandante Vasco Moscoso de Aragão e de suas extraordinárias aventuras (AMADO, 2009, p.15).

Decore, então, que sob a forma de pseudo-autobiografia, o romance é constituído por duas histórias intercaladas. Os atos narrativos nessa obra de Jorge Amado são interpostos, ao longo da história em várias etapas. Nesse caso, existe uma distância mínima “do narrador em relação ao que se conta, bem como a revelação gradual de uma totalidade diegética ainda em desenvolvimento” (REIS, 1987, p. 245-246).

A primeira história ocorre no tempo presente da narração, em que o narrador-personagem escreve sobre si mesmo, sobre o caso com a mulata Dondoca, e sobre o processo árduo da escrita. A segunda, relatada pelo narrador heterodiegético, dedica-se a contar a vida de Vasco Moscoso de Aragão, a chegada desse herói a Periperi, em 1929 e a relação com os moradores, inclusive com o opositor Chico Pacheco, que funcionou como contraponto do protagonista.

Por sua vez, história de Vasco é narrada sob duas perspectivas contraditórias, porém entrecruzadas: uma apresentava o Comandante como um velho e experiente marinheiro, cidadão justo, honrado e bom, com todas as qualidades inerentes a um verdadeiro herói. A outra, indicada por Chico Pacheco que descobriu em Salvador, ser Vasco um homem beberrão, amante da boemia que conseguiu o título por arranjo de amigos influentes, por vaidade.

Em virtude disso, o narrador sente-se na obrigação de advertir o leitor das duas histórias contraditórias sobre a biografia de Capitão-de-longo-curso: aquela contada pelos admiradores de Vasco Moscoso e a outra defendida pelos opositores,

liderados por Chico Pacheco. Tanto Vasco como Chico estavam falecidos à época da escrita do texto, o que dificultava a investigação:

Pelo meio existem nós cegos, nós de marinheiro, pontas soltas, pedaços cortados, linha de outra cor, coisas acontecidas e coisas imaginadas, e onde a verdade de tudo isso? Na época em que tudo sucedeu, há mais de trinta anos passados, em 1929, as aventuras do comandante e ele próprio eram o centro da vida de Periperi, dando lugar a ardentes discussões, dividindo a população, provocando inimizades e rancores, quase uma guerra santa. De um lado os partidários do comandante, seus admiradores incondicionais, de outro lado seus detratores, à frente o velho Chico Pacheco, fiscal do consumo aposentado, ainda hoje memória recordada entre sorrisos, língua de prata, ferina, homem irreverente e cético (AMADO, 2009, p.18).

Mesmo diante das adversidades o narrador-personagem promete estabelecer a veracidade dos fatos, de forma objetiva, tal como o faz um verdadeiro historiador: investigando testemunhas, documentos, observando uma linha de raciocínio de um hábil pesquisador. Assim, empenha-se em “buscar a verdade em meio à polêmica, desenterrá-la do passado, sem tomar partido, arrancando das versões mais diferentes todos os véus da fantasia capazes de encobrir, mesmo em parte, a nudez da verdade” (AMADO, 2009, p.19).

Entretanto uma série de angústias serão desencadeadas na vida do narrador-personagem, como vemos no trecho abaixo,

Vejam os senhores: mete-se um esforçado historiador a pesquisar a verdade em anais tão embrulhados quanto estes, e, de repente, depara com versões desencontradas e opostas, na verdade merecedoras de crédito umas e outras. Em quem acreditar? Duas versões expostas, a do próprio comandante, homem de méritos indiscutíveis e a de Chico Pacheco, com tantos detalhes comprováveis, qual preferir e oferecer à boa fé dos leitores? Está esse moço atravancado de obstáculos, rodas de leme e devassas mulheres da vida, não sei como chegar-lhe ao fundo para de lá arrancar, resplandecente e nua, a verdade capaz de exaltar a memória de um dos dois adversários e expor o outro à execração pública. Exaltar a quem, qual desmascarar? (AMADO, 2009, p.154) .

Isso porque, quando o narrador-personagem se entrega ao trabalho de desvendar a verdade, como um historiador imparcial, terá também a tarefa de

desprestigiar o que é falso e glorificar o que é verdadeiro. Com efeito, no papel de historiador ele nunca poderia apresentar determinado acontecimento histórico baseado em percepções de indivíduos.

A confissão do narrador-personagem, cujo nome nunca é revelado, prima pela procura da verdade. Da mesma forma a literatura picaresca espanhola traz consigo o eixo da moralidade, preocupada com a valorização da moral, e da verdade. O respeito à religiosidade já que a fé, ao longo da história espanhola, sempre esteve presente como parâmetro aos valores da moral e da ética. A religião intervinha diretamente tanto na estrutura social quanto na política. Na esteira iluminista, o positivismo do século XIX, convivia com uma corrente que buscava analisar e solucionar as questões éticas e morais. Assim, percebemos a aproximação com a picaresca clássica que trazia um discurso moral entre o certo e o errado, em que o autor avisa, previne e aconselha seus leitores sobre os perigos do pecado.

Uma das características fortes dessa narrativa é a presença insistente, repetitiva e até mesmo provocadora das reflexões sobre a verdade. O narrador está “investigando a verdade”, sempre na busca incessante de “fazer brilhar a verdade, nua e completa” (AMADO, 2009, p. 19; 53). Diferente da picaresca clássica, o texto amadiano longe de ser moralista é perpassado pela ironia que critica a falsa moral burguesa. A verdade a qual se refere o narrador será construída durante todo o romance para ficar evidente ao final, quando descobre tratar-se justamente da tomada de consciência da impossibilidade de alcançá-la, já que ela muda segundo os pontos de vista e de discursos. A verdade final é relativa.

O narrador-personagem já se acostumara a lidar com a busca da verdade, pois era fiscal do consumo aposentado do serviço público. Encontrou na literatura um novo projeto de vida, dedicando-se à realização da obra sobre os vices-presidentes da República brasileira, sem, contudo obter o reconhecimento desejado. Relata ironicamente a sua experiência,

Escrevi-o para preencher uma lacuna e sanar uma injustiça: muito se escreve sobre os Presidentes da República, sobretudo enquanto eles estão no poder, elogios a granel. Os Vice-Presidentes, porém, ficam no esquecimento, a não ser que assumam o governo. Quem se lembra, de memória, da relação completa dos Vice-Presidentes da República? Quem se recorde, por exemplo, do nome do Vice-Presidente durante o mandato



de Prudente de Moraes ou de Hermes da Fonseca? Duvido que saibam. Basta isso para demonstrar a oportunidade do meu livro (AMADO, 2009, p.115).

Inconformado com o fracasso, narrador-personagem no afã de se imortalizar escritor, parte em busca da história do capitão-de-longo-curso. Na passagem por Periperi, conhecerá seu grande mestre, o meritíssimo Dr. Siqueira, “juiz aposentado, respeitável e probo cidadão”, casado com Dona Ernertina “gordíssima, lustrosa de suor e um tanto quanto débil mental”. Terá no Dr. Siqueira um exemplo de “culminante cultura” e aos seus conselhos e ensinamentos será sempre atento, tal um discípulo (AMADO, 2009, p.16-17).

Mesmo na qualidade de um juiz aposentado, Dr. Siqueira continua a dar conselhos, e resolver as pendências da localidade. É assim que conhece Dondoca. Pedro Torresmo, pai de Dondoca, desiludido com destino da filha desonrada pede conselhos ao juiz sobre o futuro dela. Contudo, o juiz investido do poder que lhe é concedido, além de dar os solicitados conselhos, acaba por se entregar aos encantos da moça, passa de repreensor a amante de Dondoca

Admirável quadro: a severidade implacável do magistrado temperada pela bondade compreensiva do homem. Escondeu Dondoca, o rosto envergonhado no ombro confortador, seus lábios faziam cócegas inocentes no pescoço ilustre.

Zé Canjiquinha nunca foi encontrado, em compensação Dondoca ficou, desde aquela bem sucedida visita, sob a proteção da Justiça, anda hoje nos trinques, ganhou a casinha no beco das Três Borboletas, Pedro Torresmo deixou definitivamente de trabalhar (AMADO, 2009, p.18).

Como grande personalidade de Periperi, sempre é convidado para os pronunciamentos nas comemorações oficiais da cidade, no feriado estadual de Dois de Julho, dia da Independência da Bahia e ainda do dia Sete de Setembro, dia da Independência do Brasil, além de sempre ser lembrado nos batizados e nos aniversários. O narrador – personagem conta ironicamente as qualidades do juiz, para, dessa forma paródia os valores da sociedade.

O juiz Siqueira se transforma no modelo para o narrador – personagem, um verdadeiro “amo”, o exemplo de “homem-de-bem”. Assim, a narrativa estabelece

mais uma relação com a picaresca, vez que o pícaro serve aos amos com o objetivo principal de aprender com as diversas experiências dos patrões, a fim de “integrar-se na sociedade cuja corrupção denuncia, mesmo em troca de se corromper” (GONZÁLEZ, 1994, p. 303).

Tal como os amos de *Lazarillo de Tormes*, o juiz Siqueira em *Os velhos marinheiros o capitão-se-longo-curso* ganha relevo como personagem picaresca. É um senhor que, como no romance picaresco, apresentava vícios sociais. O Juiz Siqueira, por ser um amo para o narrador-personagem, pode ser considerado como a própria metáfora da burguesia local que, apesar de ser o “ponto culminante da cultura” (AMADO, 2009, p. 16), da ordem e da moral da sociedade mantém uma conduta hipócrita, na medida em que era alvo de ações corruptas como, por exemplo venda de sentença, conforme esta passagem:

Todo um grupo de más-línguas corta na vida do juiz, no passado e no presente. Não se contentam com negar-lhe o valor evidente e aplaudido no sul do país, atacam sua honra de magistrado: venal, venalíssimo, segundo eles. Contam uma história, não muito clara, de duas sentenças diferentes e opostas num mesmo caso, uma primeira contra as pretensões de grande firma exportadora do nosso comércio, outra posterior atendendo aos reclamos dos poderosos magnatas. Não vejo nada a criticar no fato se novos elementos, juntados aos autos, como explica o Meritíssimo, vieram modificar profundamente a questão, invertendo os termos do problema. Mas, segundo certa gentinha de Periperi, esses “novos elementos” resumiram-se numa bolada de 500 contos de réis, meio milhão de cruzeiros, adicionados à conta bancária do Dr. Siqueira e não aos autos do processo (AMADO, 2009, p. 50).

Dr. Siqueira finge uma situação que não existe, uma moral imaculada, uma riqueza sólida. Toda essa riqueza é concretizada tanto por atos ilegais como graças a um casamento por interesse. Siqueira é uma personagem que cultiva o jogo de máscaras. Fingir se torna uma preocupação essencial a fim de manter as aparências de um “homem de bem” e poder ostentar esse prestígio caminhando pelas ruas de Periperi.

Dondoca, por sua vez é uma bela mulata bajulada também pelo narrador-personagem. Assim como o amo, Dr. Siqueira, o pícaro também se entregou aos encantos da baiana, exemplificando o caráter erótico que se apresentava no gênero picaresco de forma sutil, retomado no século XX pela neopicaresca. A cena abaixo

transcrita trata-se de uma descrição da intimidade do narrador – personagem com o Juiz e Dondoca:

Já tive ocasião de vê-lo (pois ultimamente, em mais uma prova de confiança e estima, abriu-me ele, em plena tarde, a porta dessa sua casa militar onde eu só penetrava à noite e furtivamente), as mangas da camisa arregaçadas, a banhar em água quente, depositada numa bacia, os mimosos pés de Dondoca, envolvendo-os depois numa toalha

.....

Ao fato devo inclusive o convite para acompanhá-lo à casa de Dondoca, uma confortadora prova de amizade, mesmo de intimidade. Bem sabemos que facilmente leva um homem casado um conhecido qualquer a seu lar e à presença de sua esposa; difícil é levá-lo à casa e à presença da amante. Só os íntimos, os fraternais, merecem tal prova de confiança (AMADO, 2009, p. 72).

Nessa neopicaresca, o erotismo constitui um traço marcante e revela que o objetivo principal do narrador anti-herói é o prazer libidinoso. O personagem-narrador ao se entregar ao gozo com Dondoca procurava também se aproveitar da boa vida promovida pelo Juiz à sua amada, como ilustra cena abaixo:

E, no que se refere a Dondoca, que outro sentimento pode despertar-me o magistrado, além da gratidão? Não fora seu generoso pecadilho e não poderia eu desfrutar gratuitamente, usando uns ótimos chinelos ali deixados pelo juiz, comendo chocolate por ele trazido, das graças da mulata mais linda e mais ferosa da Bahia. Mas a natureza do homem é mesmo salafrária: não é que, estendido com Dondoca em cama paga pelo juiz, comendo confeitos e frutas comprados por ele, ouvindo a safadinha contar certas particularidades gozadas do seu protetor, não consigo impedir-me de imaginar o Meritíssimo a praticá-las no “Zeppelin,” suando e arfando, em sua penosa obrigação... (AMADO, 2009, p. 51).

O narrador-personagem vivia com Dondoca um tumultuado caso amoroso, com momentos de pleno luxo e prazer. Esse acontecimento implicará não só a ascensão material do narrador pícaro, mas também em sua digressão moral. Nos moldes do pícaro espanhol, o narrador-personagem negocia sua “honra” por “chinelos”, “chocolates”, “cama”, “confeitos e frutas” (AMADO, 2009, p. 51). O narrador-personagem vive de aparências, não ignora a realidade, reconhece que

Dondoca é amante do Dr. Siqueira, contudo não quer por em perigo os prazeres materiais conquistados. Com efeito, o malandro aprende a lutar pelo que quer e manter o que já conseguiu, como Lazarillo, que preferiu entregar-se a imoralidade a renunciar ao matrimônio ajeitado.

Os amantes, o narrador-personagem e Dondoca, foram descobertos numa cena de paixão e insultos, o narrador-personagem aflito com o rumo de sua história, e a possibilidade da perda da boa-vida, interrompe a narrativa de Vasco Moscoso, para revelar ao leitor os últimos acontecimentos na tranquila Periperi,

Refiro-me ao acontecido aqui em Periperi nestes últimos dias, logo após a passagem do Ano Novo, a entrada festiva de 1961, saudada por mim com esperanças de glória e pecúnia, devido a este meu trabalho, e de tranqüila alegria, dados o acordo e a paz reinantes no lar do Beco das Três Borboletas onde, pela tarde, Dondoca acolhia o Meritíssimo, e, pela noite, este vosso servidor.

[...]

Sim, ele descobriu tudo, foi-se água abaixo a vida doce e gratuita. Reina a maior confusão nessas três almas batidas pelo temporal da paixão e do ciúme, pelo vendaval das recriminações e dos desejos de vingança. Já houve o diabo: gritos e palavrões, insultos, acusações, censuras, desculpas, pedidos de perdão, relações abaladas, corte da mesada e dos presentes, lágrimas, olhares súplices e olhares mortais de ódio, promessas de vingança e até uma surra.

[...]

Foi de repente, se bem as desconfianças andassem no ar, nos olhos e nos gestos do jurista... Há quatro dias, em noite cálida, exatamente quando eu terminava de estender-me no leito e começava a regalar-me com uma pêra, da meia dúzia trazida pelo juiz de uma visita à Bahia; enquanto Dondoca, numa brincadeira muito de seu gosto e divertida, escanchada como a cavalo no meu peito, dobrava o busto pra beijar-me ora nos olhos, ora nas orelhas ou para arrancar-me da boca um pedaço da fruta; exatamente quando, numa dessas gostosuras, eu lhe passara os braços pelas costas e sobre mim a derrubara, surgiu na porta aberta do quarto o eminente Dr. Alberto Siqueira, de chapéu de feltro desabado e óculos escuros, a rir um riso de Drácula e a dizer com voz funérea:

— Então era verdade! (AMADO, 2009, p. 215)

O narrador-personagem é ambicioso, pelo trecho citado fica claro que se aproxima de Dondoca com a única intenção de tirar proveito da boa vida proporcionada pelo Juiz. Como todo pícaro só se aproxima da mulher quando é movido por outro interesse além do amor. Ele não a ama, a mulher representa apenas uma maneira de ascensão social.

Nos moldes da picaresca espanhola, no *gran finale* o narrador-personagem coloca em evidência o sistema paródico de sua malandragem. O triângulo amoroso é então resolvido. O narrador confessou que “o meritíssimo veio às boas, vivemos os três agora em perfeito entendimento e paz... somos três almas gêmeas, o meritíssimo, Dondoca e eu...” (AMADO, 2009, p. 270). O sonho de liberdade e de integração com a sociedade burguesa por fim se realizou. Tal liberdade torna a narrativa mais denunciadora, no sentido de desmistificar as regras sociais, transformando-as para que se procedesse à adaptação aos novos tempos. Jorge Amado usa desse acontecimento insólito para desmascarar a falsa moral tanto do narrador-personagem, como do Juiz Siqueira, frutos de uma sociedade decadente, que critica os valores morais vigentes, tema que será trabalhado mais adiante.

Na picaresca clássica a participação feminina é conferida por uma escrita pseudo-autobiográfica masculina, portanto partilha a mentalidade misógina da época, que visualizava a presença da mulher com a intenção de menosprezar e rebaixar a condição feminina. Para González (1999) isso se explica por causa do maniqueísmo do catolicismo espanhol do século XVI, que levava à repressão sexual e ao desprezo das mulheres e da sexualidade. Segundo Maravall, isso ocorre porque

*En las circunstancias de la época, en el miedo de la subversión del orden que promueve toda la crisis social del barroco, se hace frecuente sostener que lo que la mujer pretende va mucho más allá: persigue utilizar sus atractivos, capaces de despertar pasiones irreprimibles en el hombre, al objeto de invertir el orden social y natural que atribuye a aquél el poder de dominación en la sociedad y particularmente en las relaciones de hombres y mujeres, contra lo cual se maquina hasta lograr transferir a estas su gobierno. Este es el gravísimo nudo de la cuestión, lo que enciende esa irritación de la misoginia barroca y hace enterrar a la mujer en un círculo de desconfianza, bien que en la época se halle en ocasiones de saltárselo por lo menos ocasionalmente (MARAVALL, 1975, p.693)<sup>16</sup>*

---

<sup>16</sup> Nas circunstâncias do tempo, no medo da subversão de ordem que promove toda a crise social do barroco, é comum sustentar o que a mulher busca vai muito mais longe: ela procura usar suas atrações, capaz de despertar paixões irreprimíveis em homem, para reverter a ordem social e natural que lhe atribui o poder de dominação na sociedade e particularmente nas relações de homens e mulheres, contra as quais ele é projetado até conseguir transferir seu governo para elas. Este é o nó muito grave da questão, que acendeu essa irritação da misoginia barroca e faz a mulher ser enterrada em um círculo de desconfiança, embora às vezes seja ocasionalmente pelo menos ocasionalmente perdida (tradução nossa) (MARAVALL, 1975, p.693)

Desta maneira, o discurso picaresco representa uma conjuntura em que o discurso feminino é submisso ao esquema social do século XVI. Portanto, a mulher é associada frequentemente à bruxaria, consideradas como fonte de perdição do homem, o que ressalta o antifeminismo daqueles que recusam as mudanças de ordem social.

Por outro lado, o discurso da misoginia se agrava pela ausência da afetividade numa sociedade em que reinava o pessimismo, e a mulher era vista como um objeto de “alto custo”. Dessa forma, o amor no romance picaresco está geralmente associado ao erotismo, em que o sexo é um mecanismo de domínio, efetivado na prostituição da mulher (GONZALÉZ, 1999, p. 74).

Jorge Amado, ao contrário do fazer literário nos idos de 1960 e 1970 que se preocupava com os estereótipos do comportamento femininos, fortalecendo os padrões sociais ditados pelos ideais do colonizador ao colonizado, constrói personagens femininas donas de sua própria vontade, capaz de denunciar a situação de domínio em que encontrava a mulher, bem como a sua marginalização. Mulheres com vontade próprias como Dondoca e Doroty.

É inerente ao discurso neopicaresco a busca pela ascensão social do anti-herói o que acontece por meio, inclusive da trapaça cuja intenção é delatar uma sociedade opressora. Nesse caminho acaba por satirizar essa mesma sociedade ao tomar consciência da condição de marginalizado. Pode-se afirmar, então, que a exclusão social é o que o impulsiona às aventuras, e às trapaças.

Movido por essa mola propulsora com a finalidade de explicar a complexidade de uma sociedade burguesa, excludente e corrupta, o narrador-personagem conta que recorreu ao “golpe” da doença dos olhos para conseguir uma licença médica, pois um amigo do narrador garantia-lhe “que o golpe da doença dos olhos pega sempre: os médicos, comovidos, assinam os papéis sem discussões nem exames” (AMADO, 2009, p. 114).

Acontece que a primeira tentativa foi em vão; por não ter título de doutor e, por isso, sentiu-se excluído. Dessa maneira, recorreu a favores de um conhecido. O narrador-personagem é astuto, traço com o qual se assemelha ao pícaro, lança mão da manha e da esperteza para conseguir seu objetivo. Esse ato corresponde com o modo de ser do anti-herói, por se caracterizar contrário à ética, à honestidade e à honra:

Agora, a diferença: só porque não tenho título de doutor, penei como cão sem dono, para obter uma licença de seis meses na repartição .... Só escapei ao descobrir, casualmente, ser um dos médicos sobrinho de um compadre meu. Joguei-lhe em cima o tio com um pedido, o farsante desencavou cataratas graves a ameaçar-me de cegueira. Deu-me seis meses e renovou. Pude assim dedicar-me, às custas do Estado, à realização da minha obra sobre os “Vice-Presidentes da República” (AMADO, 2009, p. 114).

A passagem ilustra a situação da sociedade burguesa com relação às origens infames da personagem relacionada à situação social. Estabelece uma comparação entre os instruídos e os não-instruídos. Os primeiros são percebidos como inferiores, e qualquer esforço que faça para melhorar a condição existencial estão fadados ao fracasso. Por isso recorrem à trapaça, e artimanhas sociais. A situação do narrador-personagem está perto do pícaro espanhol, especialmente a de Lazarillo. Ambos são vítimas por viver em uma sociedade hierárquica, organizada pela oposição sangue nobre/sangue desprezível; pobre/rico; dominador/dominado. O pícaro quer demonstrar como funciona uma sociedade injusta, e mais que isso quer mostrar sua própria inteligência, sua superioridade e a capacidade de se defender e enganar os outros.

A sátira e a paródia, como apresenta Botoso (2011), são recursos dos quais tanto o malandro e quanto o pícaro se servem para desordenar os valores das instituições sociais. No episódio acima, o ato do narrador-personagem relatar sua malandragem na escritura de suas confissões apresenta um caráter lúdico e cômico. De forma a aproveitar o jogo ludibriador ao qual se funde com o “risco da aventura e a mentira da trapaça” para parodiar as formas de ascensão social da burguesia “na qual o parecer prevalece sobre o ser” como caracteriza González. (GONZÁLEZ, 1994, p. 268-269).

O narrador-personagem exerce também sua picaresca ao confessar-se um oportunista e salafário e não esconde do leitor suas falhas morais; como se vislumbra na narrativa sobre a obtenção da licença médica. Contudo, quer induzir ao seu ponto de vista, por isso pode ser considerado como narrador *não digno de confiança*, que desordena a expectativa da narrativa provocando incertezas no leitor. Wayne Booth assegura que o narrador indigno de confiança exige mais atenção do leitor, como no caso do narrador de *Os velhos marinheiros o capitão-se-longo-curso* (BOOTH, 1970, p. 521).

Continuando essa linha de análise, o narrador-personagem também é considerado desmerecedor de confiança porque, mesmo garantindo narrar de forma neutra a história do Comandante Vasco, em determinados momentos deixa transparecer seu ponto de vista. Dessa forma, manipula a interpretação do leitor, por vezes para defender o protagonista, em outras para realçar os argumentos de Chico Pacheco, como nesta passagem:

E já o velho Chico Pacheco sai de sua cova em remoto cemitério para me atrapalhar, impor sua presença, perturbar-me. Sujeito quiziloso e metedido, com a mania da evidência, amigo de mostrar-se, sua ambição era ser o primeiro desse florido burgo suburbano, onde tudo é doce e manso, mesmo o mar, mar de golfo onde jamais se elevam ondas furiosas, praia sem vagas e sem correntezas, vida pacífica e lenta (AMADO, 2009, p.19).

Agindo dessa maneira, o narrador deixa o leitor em dúvida, em suspenso, deixando-o livre para refletir, levando-o a encontrar sua própria interpretação, no fantástico exercício de tirar-lhes a máscara. Contribui, assim, para a formação de “um leitor diferente, “um leitor ele mesmo *desconfiado*, porque a leitura deixa de ser uma viagem tranqüila feita em companhia de um narrador digno de confiança, e se torna um combate com o autor implicado [...]” (RICOEUR, 2010, p. 279).

### **3.1.1 - A arte de re-contar**

O narrador- personagem, na prática de renovação e reconstituição da vida, na busca do encontro com a possibilidade, com o imaginário e com o desafio em todo tempo e em todas as circunstâncias, depois de ouvir as histórias sobre o marinheiro Vasco passa a “intercambiar experiências”, nos termos de Walter Benjamin com a intenção de melhor compreender o imaginário coletivo dos habitantes de Periperi (BENJAMIN, 1994, p. 197).

O segundo segmento da narrativa é destinado ao protagonista da obra, o Comandante Vasco Moscoso de Aragão. O narrador preocupado em desvendar a



verdade envolvida em mistérios, causadora de grande curiosidade e dúvida, narra em segunda mão a história desse Capitão-de-longo-curso. Jorge Amado concebe para essa parte um narrador moderno. Um exímio contador de histórias que intervinha e opinava na narrativa na medida em que precisava explicar a ação.

Dessa maneira, o narrador que agora é heterodiegético e extradiegético, funciona como um historiador que relatou embasado em informações colhidas de terceiros. Assim, se dispôs a desvendar a história do Capitão-de-longo-curso nascido em 1868 e falecido aos 82 anos, em 1958. Um homem do mar, íntimo da vida marítima, pleno de histórias, de aventuras e de amores, pronto para contar e para escutar os cidadãos da pacata Periperi. Moradores que nunca tinham visto um herói com tamanho brilhantismo e heroísmo, como descreve a cena abaixo:

voltou a cruzar os braços sobre o peito, era uma afirmação e também um desafio. Seu olhar dominava as águas calmas do golfo, onde o mar e o rio se misturavam na acolhedora baía. Ao longe, negros navios ancorados, rápidos saveiros cujas velas brancas pontilhavam o azul sereno da paisagem. Havia, naquele olhar e na postura imóvel, a revelação de antiga intimidade com o oceano, feita de amor e cólera, de histórias vividas, sensível mesmo àqueles corações pacatos, distantes da aventura e do heroísmo (AMADO, 2009, p. 22).

Uma comunidade de casas coloridas com grandes árvores na praça, típica do interior brasileiro. O cotidiano em Periperi era pacato, pois “não era vida feita de trabalho e luta, de ambição e dificuldades, de amor e ódio, de esperança e desespero, a que ali viviam ou vegetavam”. Os dias se prolongavam, “o tempo se alongava, nada o apressava, os acontecimentos duravam acontecendo”, formada por uma população composta na sua maioria de aposentados e retirados dos negócios. Adriano Meira, por exemplo, era um “retirado do negócio de ferragens” que consagrava seus passeios, nas noites calmas “depois das nove horas com uma lanterna elétrica,” para bisbilhotar “os namorados, a ver se estão trabalhando bem” (AMADO, 2009, p. 36- 25).

Os eventos mais importantes da comunidade sempre aconteciam nos meses de férias, “dezembro, janeiro, fevereiro, todos esses arrabaldes da Leste Brasileira” (AMADO, 2009, p.24). Salvo os dois que sucederam a chegada de Vasco Moscoso: a traição da esposa Ruth Morais de Miranda, esposa do tenente-coronel Ananias

Miranda, com o estudante de direito Arlindo Paiva; e, o escândalo da família Cordeiro cuja filha mais nova fugiu com Dr. Aristides Melo, médico casado, o que abalou toda a honra da família resultando no suicídio do pai, Pedro Cordeiro. A casa onde aconteceu o drama ficou conhecida como a casa de janelas verdes.

O mistério em torno do Capitão-de-longo-curso fica maior quando ele se estabelece na cabalística casa de janelas verdes. Os habitantes do bairro de Periperi contemplavam com a mais extrema atenção o recém chegado,

Assim, quando o comandante desceu dos rochedos e penetrou no círculo dos vizinhos, murmurando, como se falasse consigo mesmo, “longe do oceano não posso viver...”, penetrou também e definitivamente na admiração de seus novos concidadãos. (AMADO, 2009, p. 21).

Facilmente adaptado à vida em Periperi, Vasco conseguiu a admiração e o respeito de praticamente toda a população. Zequinha Curvelo, grande leitor de romances de aventuras e folhetins foi quem idealizou a imagem do Comandante para os habitantes da vila. Da mesma forma, as outras personalidades locais, como o farmacêutico aposentado José Paulo, o Marreco e Emílio Fagundes não deixariam de admirar a capacidade do recém-chegado de contar histórias do mar, das aventuras das viagens e dos amores: “Quanta coisa esse nome não tem pra contar...”; “Essa gente do mar, em cada porto uma mulher...”; “Basta olhar para ele e logo se vê um homem de ação”; “Um herói, meus amigos, vivendo entre nós” (AMADO , 2009, p. 33).

Porém, o Capitão-de-longo-curso apresenta claramente atrofia das várias qualidades do herói clássico presente nos romances de cavalaria, ante o processo de carnavalização. Assim, o Comandante não tarda a despertar inveja e desconfiança em parte da população. A crítica virá através de Chico Pacheco, morador de Periperi “há mais de dez anos, uma espécie de dono da terra”, fiscal aposentado que passa a investigar a vida pregressa do comandante (AMADO, 2009, p.19).

A desconfiança de Chico Pacheco da origem do Comandante é contada para o leitor após vinte anos do ocorrido, pelo narrador heterodiegético. O narrador faz

uso de um discurso retórico e eloquente. Conta história de Vasco Moscoso de Aragon por meio da pesquisa histórica e relatos dos moradores de Periperi.

Reis; Lopes esclarecem que em narrativas onde narrador é heterodiegético

aflora por vezes um “eu” quase sempre opinativo que, em termos narratológicos, deve ser imputado não a um hipotético autor implicado, mas ao narrador heterodiegético, capaz de inscrever no enunciado tantos juízos subjetivos discretos como um discurso pessoal insusceptível de pôr em causa o seu estatuto semionarrativo (REIS ; LOPES, 2000, p. 19).

Apesar da aparente neutralidade, o narrador heterodiegético expõe seu ponto de vista, não se pode contestar que apresenta suas opiniões. O que dá vazão ao comportamento seletivo de fatos narrados, não deixa de ser uma estratégia vinculada à tentativa de persuasão do leitor ao universo de valores em que o narrador heterodiegético considera apropriado.

Assim, o texto de um narrador heterodiegético pode não ser narrado de forma imparcial. O narrador heterodiegético permite estabelecer julgamentos, emite opiniões sobre condutas, e por fim interfere no mundo diegético, por meio do narrador intruso. Tal narrador observa o pensamento das personagens, e põe em discussão os valores ligados à educação e às características que representam o meio cultural da personagem. Como o exemplo abaixo, em que é revelado o pensamento de Chico Pacheco:

Chico Pacheco olhou com desprezo o grupo em torno de Vasco. Imbecis! Então não viam logo a tapeação? Com certeza o impostor não sabia sequer com quantas cartas se jogava, o valor de uma sequencia ou de uma trinca. Sorriu com esperança. A vos do comandante (comandante, no cu!) rolava sonora na dramática história (AMADO, 2009, p. 61).

Na cena acima, o narrador heterodiegético revela o desprezo de Chico Pacheco através do recurso do discurso indireto livre. A intrusão é uma forma de julgar, aqui, parece ter uma contraposição do narrador com o opositor Chico. Essa é

uma maneira em que o discurso do narrador acaba por influenciar o leitor. Em outra parte da narrativa o narrador é mais evidente:

Permitam-me interromper a narrativa das aventuras do comandante, na versão de Chico Pacheco, destinada a tão graves conseqüências em Periperi, para afirmar solenemente, plantado na viva experiência, não ser nenhuma brincadeira essa questão de títulos e patentes. Ainda hoje, quando os tempos mudaram, uma coisa é um doutor ou um oficial, outra, muito diferente, é um infeliz sem diploma. Para os primeiros, todos os privilégios e regalias, para os demais a dura lei. Até direito a prisão especial possuem os diplomados, sem falar nos oficiais, presos no cassino do quartel, mera formalidade (AMADO, 2009 p. 113).

Ressalta-se no exemplo acima a intromissão do narrador na ação do romance. Conversa com o leitor (Permitam-me interromper...), numa relação típica de proseador, repleta de humor e malícia, recheando de afetividade seu relato. Reis; Lopes declara que “essas intrusões são quase sempre denunciadas no discurso por registros do discurso dotados de diversos graus de incidência apreciativa e judicativa” (Reis; Lopes, 2000, p. 260). No dicionário de narratologia, completa “trata-se [...] de apreender, nos planos ideológicos e afectivo, essa presença como algo que, de certo modo, pode aparecer como excessivo e inusitado” (REIS; LOPES, 1994, p. 208). É o que parece acontecer neste romance de Jorge Amado. Até mesmo quando o narrador insiste em informar ao leitor “A verdade completa, de tal maneira que nenhuma dúvida persista em torno do comandante Vasco Moscoso de Aragão e de suas extraordinárias aventuras” (AMADO, 2009, p. 18). O leitor percebe claramente a manifestação da subjetividade do narrador projetada nesse enunciado. Assim, do narrador heterodiegético, nessa parte da narrativa, deixa marcas discursivas, traços que necessitam ser decodificados.

A passagem da pseudo-autobiografia para a narrativa das memórias do protagonista acontece de maneira implícita, progressivamente. Ela é percebida pelo leitor por meio da mudança da pessoa do verbo utilizado em terceira pessoa:

- Adiante, grumetes.

Voz acostumada a ordenar. Fez um gesto com a mão apontando o rumo, desceu os três degraus da plataforma, assumira o controle da travessia, firme pulso ao timão, olhos de bússola (AMADO , 2009, p. 20).

A narrativa assume, assim, a visão ou o ponto de vista da parte interessada parecendo adotar uma perspectiva em relação à história, por isso pode acontecer variações, deixando transparecer a posição do narrador. Segundo Genette, a “fórmula da focalização nem sempre incide, pois, sobre a totalidade do romance, mas antes sobre um seguimento narrativo determinado” (GENETTE, 2017, p. 266). A narrativa em foco apresenta, por vezes, polimodalidades narrativas, consoante o demonstrado acima.

Em seus estudos de narratologia, Genette (1972) propôs o termo focalização para designar numa das maneiras de representação da informação na ficção. Outros estudiosos lançaram mão de outras terminologias. Assim, o mesmo proceder é conhecido também por “ponto de vista”, pelos teóricos literários americanos; “foco de narração” por Brooks e Warren; “visão”, “ângulo visual” ou ainda “perspectiva narrativa” por Pouillon e Todorov. É sabido que o grau de focalização varia de acordo com a forma de contar do narrador. Assim, têm-se as seguintes denominações: a) ‘narrativa não focalizada’, ou ‘focalização zero’, que corresponde ao ponto de vista do narrador onisciente; b) ‘focalização interna’, conforme o ponto de vista de uma personagem dada, que ainda pode ser fixa, variável e múltipla; e c) ‘focalização externa’, em que o ponto de vista que vigora é o de uma personagem que se situa fora da história.

Em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* percebemos a inconstância do foco narrativo (polimodalidade), por se tratar de duas narrações. O narrador assume diferentes perspectivas ao longo da narrativa, portando-se ora como parte integrante da história, ora como narrador-personagem, ora como espectador que a tudo avalia.

No caso do narrador que participa como parte integrante da história, na narração pseudo-autobiográfica, sobressai a focalização onisciente, por excelência. É uma das personagens. Voltado a contar a história do nosso anti-herói de Periperi. Ele integra, portanto, as características desse tipo de narrador na medida em que conhece os detalhes mais reservados da personagem. Relata suas aventuras em Periperi com grande acuidade e desvela sua intimidade com a maior

desenvoltura. É graças a esse ponto focal que percebemos a “capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, podendo, por isso facultar as informações que entender pertinentes para o conhecimento minudente da história, colocando-se uma posição de transcendência em relação ao universo dialético” (REIS, 1994, p.174).

Com efeito, logo no primeiro capítulo do livro o narrador confessa sua onisciência, antecipa os acontecimentos do seu caso com Dondoca, como explica o trecho abaixo:

Aliás, para tudo contar, a inteira verdade, devo acrescentar ter sido agradável, deleitoso mergulho, pois no fundo desse poço estava o colchão de lã de barriguda do leito de Dondoca onde ela me conta — depois que abandono, por volta das dez da noite, a prosa erudita do Meritíssimo e de sua volumosa consorte — divertidas intimidades do preclaro magistrado, infeliz mente impróprias para letra de fôrma.

Possuo, como se comprova, certa experiência no assunto, não é a primeira vez que investigo a verdade. Sinto-me assim, sob a inspiração do juiz — “é dever de todos nós procurar a verdade de cada fato” — disposto a desenrolar o novelo das aventuras do comandante, esclarecendo de vez e para sempre questão tão discutida e complicada. Não se trata apenas das linhas embaraçadas de um novelo: é bem mais difícil. Pelo meio existem nós cegos, nós de marinheiro, pontas soltas, pedaços cortados, linha de outra cor, coisas acontecidas e coisas imaginadas, e onde a verdade de tudo isso?(AMADO, 2009, p. 18).

Por vezes evidencia sua propensão à subjetividade, por exemplo, emitindo julgamento pessoal sobre antagonista, Chico Pacheco, apresentando-o como “quiziloso e arrelento, má-língua, homem da dúvida e da malícia, cheio de arestas” (AMADO, 2009, p.53).

Ainda, ao confessar sua dúvida e insegurança na árdua tentativa de estabelecer a verdade,

Confesso que a malévola campanha [...] desencadeada por Chico Pacheco contra o comandante abalou um pouco minha antes incondicional admiração pela figura ímpar do herói. [...] Não digo para influir num prévio julgamento, coloco-me aqui como historiador imparcial [...]. Num trabalho de pesquisa como este a que me atirei [...], tentando restabelecer a verdade, certos detalhes necessitam ser levados, se não a debate público, pelo menos ao exame das personalidades gradas, capazes de sobre eles emitirem doura opinião (AMADO, 2009, p. 70-71).

Esse narrador autodiegético manifesta nos planos ideológicos e afetivo, traduzindo seu posicionamento, visto às conclusões hilárias a que chega, sempre às voltas com sua procura da verdade,

Já me disseram ser o tempo quem termina sempre por estabelecer a verdade, mas não creio nisso. Quanto mais passa o tempo, mais difícil apurar os fatos, encontrar as provas concretas, os detalhes esclarecedores. (...) Cheguei à conclusão de que só a intervenção do destino, numa dessas casualidades ainda sem explicações, pode realmente, por vezes, levar ao reconhecimento da verdade. Sem o que, permanecerá a dúvida eterna: foi Maria Antonieta leviana e corrupta, como querem os sectários da revolução, ou era uma flor de pureza e de bondade, como pintam os adoradores do obscurantismo da realeza? (AMADO, 2009, p. 139)

Mesmo durante a narrativa de Vasco Moscoso de Aragão, o narrador permanece onisciente a exemplo do episódio intitulado “Onde Dondoca põe chifres morais no narrador”

Como se não bastasse o juiz, descarada! Mas ela me puxava pelos cabelos, falava com a boca junto a mim:  
- Conta mais uma história dele, uma que tenha mulher no meio do mar, conta, meu bem...  
Juro que pensava no comandante, a cachorra (AMADO, 2009, p. 75).

A cena acima trata-se de um episódio íntimo, o diálogo entre os amantes, cujo teor deixa claro que o narrador tem pleno conhecimento da história do Comandante. Nesse sentido implica além da transcendência do conhecimento das personagens e da perspectiva tridimensional do tempo – presente, passado e futuro – uma visão conjunta dos acontecimentos e da cultura local. É, aliás, graças a essa faculdade que lhe é permitido seguir eventos ocorridos em tempos distintos. Por isso, está presente no tempo da história e, simultaneamente, no tempo posterior ao da enunciação.

O narrador-personagem, durante o percurso de sua pesquisa, descortina uma função muito importante da literatura, a de problematizar a sociedade. A literatura tem o papel de subverter o pensamento e influenciar a identidade, esse é o caráter

humanizador que faz com que as pessoas se encontrem nas experiências dos outros para, enfim, viver melhor. Todas as suas reflexões constatarão que o conceito da verdade é maleável uma vez que ele mesmo pergunta, à guisa de conclusão, no último parágrafo do romance:

Afinal, digam-me os senhores com suas luzes e sua experiência, onde está a verdade, a completa verdade? Qual a moral a extrair desta história por vezes salafrária e chula? Está a verdade naquilo que sucede todos os dias, nos quotidianos acontecimentos, na mesquinhez e chatice da vida da imensa maioria dos homens ou reside a verdade no sonho que nos é dado sonhar para fugir de nossa triste condição? Como se elevou o homem em sua caminhada pelo mundo: através do dia-a-dia de misérias e futricas, ou pelo livre sonho, sem fronteiras nem limitações? Quem levou Vasco da Gama e Colombo ao convés das caravelas? Quem dirige as mãos dos sábios a mover as alavancas na partida dos esputiniques, criando novas estrelas e uma lua nova no céu desse subúrbio do universo? Onde está a verdade, respondam-me por favor: na pequena realidade de cada um ou no imenso sonho humano? Quem a conduz pelo mundo afora, iluminando o caminho do homem? O Meritíssimo Juiz ou o paupérrimo poeta? Chico Pacheco, com sua integridade, ou o Comandante Vasco Moscoso de Aragão, Capitão-de-longo-curso? (AMADO, 2009 p. 243)

Se na picaresca clássica o pícaro passa por um processo de aprendizagem durante a sua vida, em *Os velhos marinheiros* não será diferente. Esse narrador cuja presença não pode nunca ser ignorada pelos críticos literários, assume o papel de um contador de histórias e de aventuras, das suas próprias e de Vasco Moscoso de Aragão ou Seu Argãozinho. Durante o percurso narrativo passou por um processo de aprendizagem, próprio do romance picaresco, refletindo sobre a verdade. Onde estará a verdade? Em qual das versões apresentadas? O que de fato se aprendeu com as histórias contadas? Como aponta o trecho acima, o narrador interpela o leitor a refletir sobre o tema da narração, “a verdade”, que deve ser desvendada no ato da recepção, o que Bakhtin nomeia de ‘acontecimento-estético’, parte do processo de dialogismo, momento em que autor-contemplador “exerce ativamente o papel de intérprete, o que implica não apenas descobrir (como quem descobre um segredo) o sentido original e único da obra, mas os sentidos latentes que sua própria alteridade permita perceber” (NUTO, 2015, p. 92). Cabe também ao leitor o reconhecimento dos intertextos.



O leitor assume um papel importante nesse processo, já que convidado pelo narrador a construir o significado da verdadeira história de Vasco Moscoso, e, por conseguinte, o da própria humanidade. Sim, pois o entendimento do ato pode estar onde colocamos o nosso ponto de vista, essa é justamente a liberdade possível e tão procurada pelo neopícaro.

Jorge Amado, nessa obra, idealiza um narrador com traços picarescos, mesmo não sendo o herói da narrativa, papel reservado para Vasco Moscoso de Aragão. Portanto, o narrador-personagem possibilita a releitura crítica da sociedade por meio de estratégias discursivas, a constatação de distorções, descrição das trapças, especialmente, pelos contínuos comentários do narrador sobre o mundo narrado e o fazer literário.

### 3.2 - Vasco Moscoso de Aragão: um pícaro brasileiro

*Uma parte de mim  
É permanente;  
Outra parte  
Se sabe de repente  
[...]  
Traduzir uma parte  
Na outra parte  
- que é uma questão  
de vida ou morte -  
será arte?*

*Ferreira Gullar. Traduzir-se.  
in Na vertigem do Dia. 1980.*

Jorge Amado em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* concebeu personagens que, nas palavras de Rosenthal, se aproximam de “maganos” moderno, “tipos picarescos dos nossos dias, a aparecer em romances que consistem em ‘narrativas flexível de aventuras’” (ROSENTHAL, 1975, p. 84). A personagem entendia em consonância com o estudioso Carlos Reis, ser uma entidade, importante na narrativa pela “relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos” (REIS, 1994, p. 314). É por

intermédio delas que o confronto com a repressão social e o embate entre as classes podem ser percebidos.

Amado na sua tentativa de reinterpretação histórica guiou para o centro de suas narrativas personagens populares, o que ajudou a expor seu projeto de revelação da sociedade na qual vivia, o que contribuiu para aguçar a nacionalidade brasileira, de um povo ávido por conhecer a si mesmo ao mesmo tempo em que mostrava ao mundo a rica nação brasileira.

Com efeito, evidenciamos, nessa parte a construção da personagem principal, Vasco Moscoso de Aragoão, levando em conta os aspectos sociais, históricos e familiares formadores de sua personalidade. O comportamento e as tomadas de decisão são igualmente estudados, já que manifestam o caráter ambíguo que o defini no desenrolar da narrativa como malandro/neopícaro.

Nos meados do século XX, Jorge Amado recriou em seus romances, um ambiente marcado por um herói popular, com linguagem simples, enfim, um ser prosaico. Ele construiu personagens burlescas e malandras com características semelhantes àquelas dos aventureiros espanhóis do “século do ouro”, às quais outros atributos foram incorporados. A climatização do pícaro em terras brasileiras contribuiu ao fortalecimento do neopícaro, bem como as narrativas neopicarescas. González, por seu turno, assevera que:

*Este concepto se refiere a la retomada (voluntaria o no) del género en nuestros días por autores que, sin repetir la receta clásica, nos ponen nuevamente ante la biografía de un antihéroe definido como marginal a la sociedad, narración que resulta ser la síntesis crítica del proceso de tentativa de ascensión social del protagonista por medio del engaño y la aventura, y a través de la cual se perfila una sátira de la sociedad contemporánea del pícaro. Si esta definición de la novela picaresca es válida para los textos clásicos y lo es también para otros producidos especialmente en Iberoamérica a partir del siglo xix y particularmente en el siglo xx, quiere decir que es legítimo aproximar ambos fenómenos. La distinción de los textos neopicarescos debe hacerse ya sea en función de la incorporación de los recursos narrativos contemporáneos, ya sea a partir de que la sociedad en que el pícaro ahora se inscribe es otra. Ambos elementos llevarán a narraciones que, si en parte recuperan el modelo clásico, por otro lado son sus transgresores (GONZÁLEZ, 1989, p. 670,671)<sup>17</sup>.*

---

<sup>17</sup> Este conceito refere-se à retomada hoje (voluntária ou não) do gênero por autores que, sem repetir a receita clássica, colocar-nos de volta para a biografia de um anti-herói definido como marginal para

Em *Os velhos marinheiros*, Vasco Moscoso, fundamentou a atuação de um legítimo neopícaro brasileiro, com a força do malandro. A personagem vive no Brasil durante um período político muito turbulento, às vésperas da liquidação da República Velha: “Na época em que tudo sucedeu, já mais de trinta anos passados, em 1929, as aventuras do comandante e ele próprio eram o centro da vida de Periperi...” (AMADO, 2009, p. 18-19).

Durante a diegese, o narrador heterodiegético e extradiegético tenta superar as controvérsias das versões da história do Capitão-de-longo-curso Vasco Moscoso de Aragão. Manobra a interpretação do leitor, justificando as ações do protagonista. Apresenta-o no início da narrativa: “cidadão baixote e truncado, de rosto avermelhado, nariz adunco, vestido com aquele extraordinário paletó”, cabelos prateados, vinte anos de titulação da Capitania dos Portos (AMADO, 2009, p. 32).

Já pela descrição física percebemos que se trata de uma personagem singular, com aparência bizarra, antítese do herói clássico. É baixo e truncado, ao contrário do herói canônico, forte e bonito. O que mais chama atenção na descrição da personagem é o nariz adunco diametralmente oposto ao arrebitado. Nesse caso, o constructo arrebitado entendido como soberba, petulância. Trata-se, pois, de uma personagem com o porte prosaico.

Todavia, mesmo ausentes de traços físicos de nobreza, a composição da aparência dessa personagem - “vestido com aquele extraordinário paletó” – revelou o toque requintado de elegância e beleza, descortinando sua vaidade. Mesmo não portando os traços físicos característico da burguesia, sua vestimenta mostra o contrário. Dessa forma, o olho de leitor cuidadoso começará a perceber os traços ambíguos, contraditórios no protagonista.

É no desembarque de Vasco que percebemos, além do clima de grande assombro e admiração dos pacatos moradores de Periperi, um aspecto importante do seu caráter. Examinemos a cena:

---

a sociedade, a narrativa acaba por ser a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social do protagonista através do engano e da aventura e através do qual é esboçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro. Se esta definição do romance picaresco é válida para textos clássicos e é também para outros produzidos especialmente na América Latina a partir do século XIX e particularmente no século XX, significa que é legítimo aproximar ambos os fenômenos. A distinção dos textos neoclássicos deve ser feita tanto em termos da incorporação de recursos narrativos contemporâneos, quanto na base em que a sociedade na qual o pícaro agora se registra é outra. Ambos os elementos levarão a narrativas que, se recuperarem parcialmente o modelo clássico, por outro são seus transgressores (tradução nossa).

Formou-se uma espécie de pequeno cortejo a desfilar na rua: à frente, decidido e sereno, o comandante.

[...]Ao chegar ao alto, deixou-se ficar parado, os braços cruzados sobre o peito, a fitar as águas. Assim imóvel, o rosto contra o sol, a cabeleira ao vento (aquela suave e permanente brisa de Periperi), semelhava um soldado em posição de sentido num desfile ou, dada sua imponência, um general em bronze numa estátua. Vestia um estranho paletó, onde havia algo de túnica militar, azul e grosso, de gola ampla. Zequinha Curvelo, leitor assíduo de romances de aventuras, adivinhou estar ali, diante deles, em carne e osso, um homem do mar, habituado aos navios e às tempestades. Murmurou sua impressão aos outros, paletó parecido com aquele ilustrava a capa de um romance de aventuras no oceano, história de frágil veleiro em meio a um mar de temporais e sargaços. O marinheiro na capa vestia um paletó assim. ... Parecia, no entanto, não vê-los, não se dar conta de sua presença e curiosidade (AMADO, 2009, p. 21; 22).

A citação acima aponta uma particularidade característica da personalidade do Comandante: o sentimento de superioridade. Revela o desdém do recém-chegado pelos os seus ‘novos concidadãos’ - “Parecia, no entanto, não vê-los, não se dar conta de sua presença e curiosidade”. Além da sua absoluta despreocupação com o fato de poder ou não integrar-se à comunidade.

Apesar dessa postura envaidecida, a personagem foi admitida imediatamente pela comunidade. Conquistou a admiração de todos. Como ilustra a citação, além de “penetrar” nos “círculos dos vizinhos”, “penetrou também e definitivamente na admiração de seus novos concidadãos”. É como se desfrutasse de um poder mágico, hipnótico. O poder de subjugar as pessoas. A presença do marinheiro despertou o pacato vilarejo, quiçá ávido de acontecimentos. Daí, a facilidade com a qual foi acolhido e bajulado. Eis o nosso herói, apresentando-se

com um cartão ornado com uma âncora:

Comandante Vasco Moscoso de Aragão  
*Capitão-de-longo-curso*



Eis como aconteceu sua chegada em Periperi, naquele começo de tarde infinitamente azul, quando de um golpe estabeleceu sua reputação e firmou seu conceito (AMADO, 2009, p. 23).

Zequinha, “leitor assíduo de romances de aventuras” - “o são João Batista anunciador do herói desembarcado”, foi quem reconheceu o parentesco do Capitão como um “homem do mar, habituado aos navios e às tempestades”. Primeiramente pelos trajes, retomando o símbolo marcante, guardando certa semelhança com os cavaleiros medievais principalmente por vestir “um estranho paletó [...] parecido com aquele que ilustrava a capa de um romance de aventuras no oceano”. A postura altiva e soberana do Comandante “os braços cruzados sobre o peito, a fitar as águas” atributos que confirmavam se tratar de um legítimo cavaleiro em “posição de sentido num desfile ou, dada sua imponência, um general em bronze numa estátua”. Tais atitudes só aumentava o encantamento da população pelo recente morador (AMADO, 2009, p. 21).

na mão o livro em cuja capa colorida o bravo marinheiro envergava um paletó parecido com o do comandante, resumia aquelas primeiras impressões:

— Um herói, meus amigos, vivendo entre nós (AMADO, 2009, p. 33).

Vasco Moscoso é a personagem de maior destaque na obra. Aos olhos dos moradores do balneário, o verdadeiro herói que se estabeleceu naquela pequena comunidade. Contudo, deste o início da narrativa desvelou sua atuação ambígua, revelando aos poucos um sujeito multifacetado, de caráter duplo, com traços comuns ao neopícaro/malandro.

Seguindo o estudo do duplo, vemos que o mito acompanha a história humana desde os tempos mais remotos com a concepção do ser humano possuir dupla natureza, feminina e masculina, carne e espírito, vida e morte. Na “arte representa, em todas as culturas, animais em duplicata. [...] Os animais representados têm, toda uma dupla polaridade simbólica, benéfica e maléfica”, por isso, o “duplo aspecto do que vive se evoca pela duplicação das figuras” (CHEVALIER, 2005, p. 353).

Na literatura, especificamente, o duplo gera várias significações. Na antiguidade, simbolizava o idêntico. Em seguida com o surgimento do cartesianismo e da relação sujeito-objeto, o duplo passou a representar o ser heterogêneo, a divisão do “eu”, o fracionamento do *ego* e *alter ego*. O ser fracionado é orientado por

forças opostas gerando o conflito interno que o divide entre o mundo real e o imaginário, da mesma forma entre as imposições da vida social *versus* os desejos e instintos individuais.

Na atualidade a maioria dos estudos sobre o duplo favorece o lado psicológico. O mito do duplo pode representar a metade incompreendida do “eu”, ou mesmo, a dificuldade, a recusa de aceitar o real, como aborda Rosset (1985). Nesses casos a ilusão é a forma mais coerente do afastamento da realidade. “Nela (a ilusão) a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar” (ROSSET, 1985, p. 23). Na literatura, o duplo pode ocorrer por meio do desdobramento da personalidade das personagens. Nesse sentido, o duplo pode simbolizar o conhecimento e a consciência “de si mesmo, entre o *eu* cognoscente e consciente e o *eu* conhecido e inconsciente” (CHEVALIER, 2005, p. 353).

A obra seiscentista *Don Quijote de la Mancha* é um forte exemplo desse fracionamento do “eu” em que o protagonista, ao assumir-se como Dom Quixote, um cavaleiro à moda das novelas medievais de cavalaria, lança mão da paródia como forma de crítica,

rompe com a biografia de Don Quixano, modesto fidalgo de província, 50 anos, egoísta e solitário. Preferiu morrer para o mundo e renascer sob a forma do “reparador de danos” que institui Rocinante e Dulcinéia: é a escolha da verdadeira vida, a instituição de um outro mundo dentro deste em que vivemos (BRAVO, 1998, p. 267).

É nessa esteira que encaixamos Vasco Moscoso de Aragon. Uma construção de si, o encontro do *eu* com seu *outro*. A representação do outro aconteceu por intermédio da segunda personagem. A própria representação do *alter ego*, a constatação do *eu-outro*. Uma personagem em processo que se beneficia das artimanhas e astúcias próprias do malandro para anunciar a opressão social de forma ambígua e irônica. Um homem que tem habilidade de mascarar a realidade em busca da união com a alta sociedade burguesa. O mito do duplo, nessa narrativa apresenta o desejo humano de recriar a vida, logo a criatura se transforma em criador.

Por consequência, toda duplicação sugere o original e a cópia (o duplo), o que deixa em evidência, é que o duplo nunca será pariforme ao original para que

esse não seja anulado. Nesse viés, Bakhtin atesta que a “individualidade não teria existência se o outro não a criasse”, o duplo será, nesse caso, o discurso do outro (BAKHTIN, 2011, p. 55).

É sob o ponto de vista de Chico Pacheco que o dualismo do Capitão, é, então, apresentado ao leitor. Para o antagonista, Aragão era uma fraude, um homem desprovido de qualquer talento, um boêmio que usou da argúcia pra se beneficiar. Todavia, ao percorrer o texto, pode-se distinguir a postura de desconfiança do narrador heterodiegético que persistiu em justificar as ações do anti-herói, vejamos:

Confesso que a malévola campanha, filha da inveja e do despeito, desencadeada por Chico Pacheco contra o comandante, abalou um pouco a minha antes incondicional admiração pela figura ímpar do herói. Algumas de suas aventuras examinadas à luz da crítica arrasante do ex-fiscal do consumo, parecem-se ser um tanto quanto exageradas (AMADO, 2009, p.71).

A história ganha um tom enigmático quando no capítulo “Dos adolescentes nas pontes e ruas de Recife”, o Capitão Vasco Moscoso, encontrou uma antiga amiga: Carol. Nesse ponto da narrativa, a versão de Chico Pacheco ganha relevância, como se houvesse uma testemunha a confirmar as suspeitas anteriormente elencadas:

[...] de repente, enxergou, por entre a multidão a passar, o vulto de uma gorda senhora vestida de preto, um xale na cabeça a esconder os cabelos brancos, levando pela mão uma criança. Apenas por um fugaz instante vislumbrou-lhe o rosto, mas, tinha certeza, era Carol, velha e terna avó, a sorrir para o menino. Esqueceu-se Vasco da convidada ao lado, de sua condição de comandante em serviço ativo, dos sorvetes a pagar, atirou-se porta a fora, a correr, em direção à rua da Imperatriz por onde desaparecera a fugidia visão. Não mais a encontrou, ainda disse seu nome em voz alta, fazendo voltarem-se alguns transeuntes [...] (AMADO, 2009, p. 213).

O leitor, nesse momento, passa a perceber que a versão de Chico Pacheco pode ser fundamentada. Tais intromissões o auxiliam na percepção do caráter multifacetado da voz narradora. Assim, mesmo sob os protestos da voz do narrador heterodiegético em relação à história de Vasco Moscoso de Aragão, seu olhar é orientado pelo antagonista. Tomamos conhecimento da outra face do protagonista.

O narrador heterodiegético tece, sob esse ângulo, a imagem de Vasco Moscoso, cujo traço dominante foi a patifaria. Morava em Salvador, estava sempre a frequentar os bordéis e cabarés. Neto, pela linhagem materna, de José Moscoso “lusitano de visão comercial e rígidos princípios”, dono da firma Moscoso & Cia. Vasco foi criado pelo avô, pois perdeu “o pai aos três anos, e logo depois a mãe, incapaz de resistir à saudade do marido infiel e apaixonado” (AMADO, 2009, p. 89).

O avô materno “o trouxera (para o escritório) aos dez anos, apenas terminado o curso primário” (AMADO, 2009, p. 89). Vasco, apesar de ser criado pelo avô materno, não estabeleceu laços afetivos, isso de certa forma obrigava-o a ser egoísta, pensando somente em si próprio. Nesse ponto podemos evocar a semelhança nas histórias de Lazarillo, Guzmán e Pablos.

No tocante à forma e aos traços primordiais da picaresca clássica as relações familiares não são concebidas segundo a ordem afetiva, já que os próprios pais acham-se envolvidos na picaresca. Esse ambiente irá favorecer a vida de delinquências, o que se confirma em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*. Vasco Moscoso é sucessor de pai vagabundo, apresentado pelo narrador heterodiegético por ser “aquele Aragão falador e envolvente, mentiroso de fama larga”, conhecido entre os amigos como “Aragão Farofa” que viveu à custa do sogro por aproximadamente cinco anos.

Contudo, Aragão Farofa, apesar da malandragem, era amável, risonho, e espontâneo em seus atos. O sogro o considerava, de certo modo, um ótimo marido, como se extrai o trecho abaixo:

E, de certa maneira, era Aragão Farofa um ótimo esposo, dedicando quase toda a tarde à mulher, acarinhando-a, gentilíssimo com ela, tratando-a como criança mimada, nuns dengues de namorado, fazendo-lhe o amor com constância e sabedoria. Mas, após o jantar, era um homem livre na noite da Bahia, tinha sempre sérios assuntos políticos e comerciais a resolver como fazia questão de explicar à esposa (AMADO, 2009, p. 93).

O pai de Vasco Moscoso morreu inesperadamente de uma enfermidade do coração. Após seu falecimento “surgiram os agiotas com títulos vencidos, empréstimos diversos, vales rabiscados a lápis, um dinheirão a pagar, do qual o velho José Moscoso, [...], se recusou terminantemente a tomar conhecimento”



(AMADO, 2009, p.92; 93). O filho herdara o mau caráter do pai, tanto um quanto o outro não eram dados ao trabalho, gostavam da “boa vida”. O pai preferiu garantir o futuro com um bom casamento. O filho, por sua vez não se casou, viveu até os últimos dias com as quotas comerciais deixadas pelo avô, administradas pelo sócio da firma Rafael Menendez.

Seu Aragãozinho, apelido carinhoso conferido pelos amigos da boêmia, segundo a óptica de Chico Pacheco, nunca fora aplicado aos negócios, como caxeiro gostava mesmo era de estar com as moças nos banhos de cachoeira ou nos salões de dança. No escritório era “útil apenas para acompanhar, nas visitas à cidade, os fregueses do interior que se hospedavam no prédio da firma”, sempre preocupado com a aparência “moço de trato fino, agradável e conversador, bom companheiro para noitada” (AMADO, 2009, p. 91).

Aos trinta anos, Seu Aragãozinho era assíduo frequentador do Castelo de Carol, nas noites baianas. Fazia parte da turma de boêmios de alta influência da capital: o Coronel Pedro de Alencar, coronel do Quartel-General do Exército; o Capitão de Fragata George Dias Nadreau, capitão dos portos; o Dr. Jerônimo de Paiva candidato a deputado; o Tenente Lídio Marinho, ajudante-de-ordens do Governador do Estado da Bahia. O título de Capitão-de-longo-curso e a comenda do Rei Carlos I de Portugal foram preparados pelo fiel companheiro farrista Capitão de Fragata George Dias Nadreau. Antes, porém, da conquista do título, Seu Aragãozinho fora acometido por um enorme desconsolo, banido somente depois da aquisição da patente militar, que lhe concedeu a condição de homem de honra na sociedade burguesa, o que será mais adiante dissecado.

Ante o contexto apresentado pelo opositor, Chico Pacheco, a personagem principal, Vasco Moscoso de Aragão, viveu uma crise de identidade, pois se percebia rebaixada na elite burguesa. A conquista da patente de Capitão-de-longo-curso desencadeou-lhe grande transformação quer no aspecto físico quer no psíquico, proporcionando-lhe o “deslocamento social e cultural” (CARREIRA, 2002, p.103). Esse processo de transformação e de reconhecimento do *outro* é entendido não como resultado, mas como um ponto de partida – o recomeço. Shirley Carreira explica que:

O sintoma da crise é, portanto, o declínio das velhas identidades, pautadas em paradigmas de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade,

que foram a marca da estabilização do mundo social, gerando o surgimento de novas identidades e a fragmentação do indivíduo... O que gera a crise de identidade é a ação conjunta de um duplo deslocamento, a descentralização dos indivíduos tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos (CARREIRA, 2002, p. 103).

O mito do duplo implica a contemporaneidade, além da divisão e o fracionamento do *eu*, o próprio deslocamento humano numa sociedade contraditória com várias divisões sociais. Tais fracionamentos desarticulam as “identidades estáveis” e promove o conflito com novas identidades (CARREIRA, 2002, p. 104). Dessa forma, o ser está constantemente se adaptando a novas realidades, em pleno processo.

Jorge Amado, nessa narrativa, descreve o protagonista como sujeito que sofre as consequências de um momento histórico-social. Vasco assumiu uma nova essência incorporando experiências alheias com a esperança de promoção social. A maneira em que o duplo é trabalhado se assemelha com o entendimento de Freud: que o outro pode ser ao mesmo tempo familiar e estranho. Um ser que mora dentro do eu-original e “devem ser consideradas idênticas porque parecem semelhantes, iguais. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu por um estranho” (FREUD, 2007, p.277). Enfim, a busca da identidade verdadeira.

O duplo, segundo o verbete do *Dicionário dos mitos literários organizado por Brunel*, é classificado por Keppler em sete modalidades: o perseguidor; o gêmeo; o bem-amado; o tentador; a visão de horror; o salvador; o duplo no tempo. O que mais nos interessa é o duplo enquanto perseguidor,

o sujeito dividido, tal como aparece na literatura sob a forma do duplo perseguidor, é testemunho da profunda mudança, quanto à concepção do eu, que se efetua durante o período assinado pela revolução política e pelas reviravoltas consecutivas ao advento da era industrial. O eu soberano que se expressava no *cogito* dá lugar ao “quem fala por mim?” (BRAVO, 1998, p. 279).<sup>4</sup>

O duplo-perseguidor, por ser o possuidor das qualidades necessárias à sobrevivência da vida na sociedade, estabelece o desdobramento da personagem,

pois o *eu* original se considera em nível inferior ao *outro*, se sente “à margem” (BRAVO, 1998, p. 276). Vasco Moscoso de Aragão apesar de pertencer à sociedade elitizada, sentia-se inferiorizado por não possuir um título de instrução ou patente.

Na tentativa de aproximar-se ainda mais do burguês, o protagonista busca a mobilidade social por meio de uma transgressão - burla do título. Vislumbramos assim, a metáfora de uma personagem atormentada, uma imagem importunada por fatores sociais, culturais e políticos de determinada época, logo é necessário ultrapassar a unidade do *eu*. Vasco é um malandro e, por isso, um ser criativo. Com a única intenção de promover ascensão social metamorfoseia-se em Capitão-de-longo-curso. Daí, podemos trazer a conclusão de Bravo de que as obras do século XX, “utilizam o duplo como metáfora, chamando a integrar-se na sociedade” pois dessa forma trazem á tona a preocupação com a moral (BRAVO, 1998, p. 280).

O título da *Marinha Mercante*, *Capitão-de-longo-curso*, encobriu como uma máscara a verdadeira natureza de Vasco Moscoso de Aragão. O protagonista tomou consciência da sua íntima existência. A duplicidade reorganizou-lhe o mundo, onde a mentira pode ser convertida em verdade e vice-versa. O *eu-original* descobriu-se incapaz de conviver na sociedade burguesa e não controlou o domínio do duplo. Nesse momento a grande função do duplo – a repreensão pela aparência confunde-se com o cunho moral da obra. Numa época de agitação política, as incertezas pessoais tornam-se cruciais. O devaneio serve de âncora para a duplicação do *eu*. O que está em evidência é o jogo de aparência, tão importante ao malandro, pois, se de um lado é o que lhe proporciona o ingresso momentâneo à hierarquia social, por outro opera em efeito contrário, o transformado em denúncia social. Logo, a *prise de conscience* resta evidenciada enquanto processo de conhecimento entre a afirmação e a negação do caráter ambíguo do protagonista.

Jorge Amado revisou o mito do duplo, por meio dessa personagem, colocando em questão os conflitos sociais, eis aí a confirmação do cunho moralista da obra. O escritor pinta uma sociedade que é dominada pela aparência em oposição à realidade. Vale mencionar, mais uma vez, as palavras de Bravo:

O mundo é uma duplicata: tudo não passa de aparência, a verdadeira realidade está fora, noutro lugar; tudo o que parecer ser objetivo é na verdade subjetivo, o mundo não é senão o produto do espírito que dialoga consigo próprio (BRAVO, 1998, p. 270).

A década 1930 foi considerada um período de grandes mudanças na História brasileira, momento de grande instabilidade social, financeira e, sobretudo política. Isso porque a elite agrária e rural estava em franca decadência, em contraponto com a burguesia industrial em grande ascensão. Foi um período histórico em que os títulos e patentes se transformariam em pré-requisitos para a integração na sociedade burguesa. Amado anuncia por meio de suas personagens a modernização do país e a decadência do poder das oligarquias. É possível constar essa preocupação na fala de Madalena Pontes Mendes, donzela descendente de barões e pretendente à esposa de Vasco Moscoso de Aragão:

Numa valsa fatal, a desilusão. Saíra dançando com Madalena e conversa vai, conversa vem, falaram de noivado e casamento a propósito de outra moça. Madalena revelou-lhe sua única exigência a quem quisesse levar-lhe a caixa de ossos ao altar: um título ou uma patente. Não exigia títulos nobiliárquicos, se bem, evidentemente, um conde ou um marquês ou um barão seria o ideal, agora difícil com a República, a traição miserável feita ao pobre Imperador, amigo de seu avô com quem até se correspondia. Referia-se a títulos republicanos, universitários, carta de doutor, patente de oficial do Exército ou da Marinha. Não ia casar com um qualquer ela, neta de barão, filha de desembargador, para ser a esposa humilhada de um “seu” Fulano de Tal, de um “seu” Beltrano, de um “seu” Sicrano. Queria ser a Senhora Doutor ou Capitão ou Comandante, não lhe importava tanto o dinheiro e, sim, a família, o nome. Disso fazia questão (AMADO, 2009, p. 106).

Essa cena é descrita no capítulo “Da realidade e do sonho, a propósito de títulos e patentes”. Temos aqui o reflexo da estrutura social e política do período. Com o discurso de Madalena, Vasco percebeu sua condição de inferioridade social, o que nos proporcionou a visão aterrorizadora da sociedade brasileira na primeira metade do século XX:

Seu Vasco... Ficava ouvindo o dia inteiro a partícula odiada, doía-lhe como um tapa na cara, um insulto proposital. Humilhava-o até o fundo da alma, sentia-se enrubescer, baixava a cabeça, perdia o gosto da festa. Era um dia estragado. Que lhe importava o dinheiro todo à sua disposição, a simpatia demonstrada por tanta gente, a amizade das figuras importantes, se não era realmente um deles, se algo os separava, estabelecia entre eles uma distância? Havia quem invejasse Vasco, considerando-o um privilegiado na vida, tendo tudo para ser feliz. Não era verdade. Faltava-lhe um título a

substituir aquele humilhante “seu”, anônimo e vulgar, a confundi-lo com a malta, a ralé, o zé-povinho (AMADO, 2009, p. 108).

Eduardo Portella, grande estudioso das obras de Jorge Amado, acrescenta sobre a literatura do autor: “o programa de descontração poética implica na descentralização do sistema, [...], a valorização da margem, o advento do anti-herói. São modos de contestação do poder prolongadamente oligárquico, ou de precoce recusa do liberalismo tardio” (PORTELLA, 2011, p. 18). Vasco é um anti-herói que vive à margem da sociedade porque não tem nenhum tipo de título ou patente. Essa angústia o conduz a aquisição de forma não convencional do título de Capitão-de-longo-curso e das demais condecorações. Desse modo, os títulos do protagonista nada mais eram do que a maneira de assemelhar-se a um “homem de bem” com a clara intenção de, com ele, pertencer à sociedade burguesa.

Gonçalves, 2011, ao nomear o pícaro de “micróbio” especifica que ele, “às vezes é rico, às vezes é pobre, [...] Astuto, sabe como se mover, como um ‘perro callejero’ (um cão vira-latas), sabe onde buscar comida e sobrevivência” (GONÇALVES, 2011, s.p.). Vasco Moscoso de Aragão se aproximará das características do malandro pela esperteza e astúcia, pois procura obter lucros e vantagens das classes mais abastadas. Os mecanismos utilizados para mobilidade social aponta a paródia da “sociedade que rejeitava por princípio os valores básicos da burguesia e na qual o parecer prevalecia nitidamente sobre o ser”, diz o professor Gonçalves (2011, s.p.). A personagem no ato de comprar o título imita atitudes medíocres de personalidades influentes da época. Isso leva os leitores a refletirem sobre a sociedade estigmatizada, desmistificando a realidade.

Nesse ponto da narrativa, Vasco Moscoso de Aragão esculpiu o seu duplo. No prisma do protagonista, possuidor de uma realidade melhor que aquela reservada ao seu “original”. O duplo vai se construindo num estado delirante e ambivalente em que o outro, aos poucos, se desvela. Esse desdobramento promovido pela consciência do homem mostra as ameaças dos desejos individuais. Já que “a perda do *eu* acompanha a coisificação alienante, a petrificação do *eu* num duplo” (BRAVO, 1998, p. 270).

Jorge Amado, por intermédio do ponto de vista de Chico Pacheco, utiliza o tema do duplo para pensar a sociedade burguesa. Coloca o leitor num ponto

questionador, de diálogo com os acontecimentos insólitos da duplicidade do protagonista. A força do fato é que a duplicidade é questionada pelo antagonista da narrativa, Chico Pacheco:

Eu não dizia? Não avisei? Avisei a vosmicês todos! A mim, nunca me enganou... Um charlatão. Nunca pisou num navio, nunca! Foi de casa em casa, procurou a todos, um por um, até Zequinha Curvelo recebeu sua visita, generoso porque superior e triunfante. Levava no bolso uma caderneta negra onde tomara anotações, de quando em vez a abria e consultava. Repetia sua história grotesca, entre gargalhadas e palavrões contra o comandante:  
-Charlatão mais filho-da-puta...(AMADO, 2009, p.80).

Sob tal ponto de vista, o escritor conduz o leitor a refletir sobre as máscaras que encobrem o homem que convive numa sociedade sob o signo do jogo dialético do “ser” *versus* “não-ser”. O conflito existencial do protagonista gerou o duplo, a “projeção da desordem íntima” e consumido pela ânsia da mobilidade social, adquiriu outra identidade, integrando-se a uma cultura global mantida por aparências (BRAVO, 1998, p. 263). O duplo representa a antítese da personagem cuja vivência idealizada passou a ser venerada em prejuízo daquela existência anterior.

Nas palavras de Milton, ante a confirmação de uma sociedade em que todos são corruptos, o malandro luta, com sua astúcia, usando a criatividade a fim de “vencer as adversidades e preservar, a qualquer custo, sua liberdade” (MILTON, 1986, p. 6). É aí que o protagonista se beneficiaria da construção do duplo, enquanto experiência de subjetividade.

Vasco Moscoso de Aragão se transmutou em “um velho marinheiro, sem navio e sem navegação” (AMADO, 2009, p. 141). Fantasiou-se com vestimentas e com costumes que não eram seus. Ao se transformar em capitão-de-longo-curso desligou-se da biografia de Vasco Moscoso, descendente lusitano, neto de comerciante de secos e molhados. O duplo revela a própria metamorfose o que “implica uma certa ideia do homem como responsável pelo seu destino” (BRAVO, 1998, p. 262). De maneira que: escolheu a morte para o mundo e renasceu sob a forma de burguês intelectualizado que constituiu várias histórias de aventuras como escolha da vida verdadeira, a integração de outro universo. Encontrou, enfim, a honorabilidade burguesa.

O capítulo “De como se constroi um velho marinheiro, sem navio e sem navegação” o narrador atesta a maneira que o protagonista metamorfoseou-se em velho marinheiro Capitão-de-longo-curso. A fantasia iniciou com a mudança de hábitos nos vocativos, como a cena abaixo:

Nos castelos e pensões, quando interessada mulherzinha passava-lhe os braços em torno ao pescoço e a ele se agarrava, murmurando: “Seu Aragãozinho...”, ele reagia, paciente e firme:

– Filhinha, não sou “seu Aragãozinho”, tenho um título, sou o comandante Aragão, da Marinha Mercante.

Até Carol foi obrigada a mudar o tratamento ao saudá-lo no alto da escada, rolando agora com as sílabas em deleitosa melodia:

– Comandante Aragãozinho, meu rico capitão... (AMADO, 2009, p. 142).

Além da preocupação com o pronome de tratamento, o Comandante Vasco não tardou a encomendar cartões de visita e todo o enxoval para estruturar a imagem de Capitão-de-longo-curso. As observações do narrador são esclarecedoras:

Após os cartões de visita, sua imediata preocupação foram as fardas. Seu alfaiate, dos melhores da cidade, revelou-se incapaz, mas deu-lhe indicações...Encomenda tão grande de um único freguês não recebera ainda a alfaiataria, foi um rebuliço. Vasco queria pelo menos duas fardas de cada tipo, para verão e inverno, para o diário e para festas, fardas de gala e grande gala, em mescla azul e em branco com os bonés apropriados, e fios de outro de verdade. Um enxoval completo (AMADO, 2009, p. 143).

A preocupação com a aparência é a marca do malandro, uma fonte de orgulho indispensável para o protagonista, o que não deixa de ser o modo brasileiro de discriminar. O malandro, assim como o pícaro, busca de várias maneiras, possuir pelo menos aparência de um “homem de bem”. O propósito de Vasco Moscoso era enganar a sociedade tanto nas roupas quanto na patente. Nesse caso, a máscara era indispensável para distingui-lo, portando todos os elementos que o aproximavam de um “homem de bem”, uma verdadeira paródia ao burguês. A imagem visual é a característica da preocupação estética, e, ao mesmo tempo uma ambivalência, causada pela impressão que o disfarce transmite.

Por conseguinte, as máscaras, o parecer ser, esconde ou transforma a vida de quem as usa, deixa de ser um enfeite para transmutar-se num atributo de burla, contribuindo, assim, para a formação do duplo. Muitas vezes a máscara transforma a identidade de quem a possui. Vasco Moscoso, ao colocar a máscara de marinheiro, passou a ver a si próprio como um capitão de navio, uma forma de navegação social. Utilizou o disfarce para que as pessoas não soubessem sua verdadeira origem. Como afirma Chevalier “o símbolo da máscara se presta a cenas dramáticas [...] em que a pessoa se identifica a tal ponto com o seu personagem, com a sua máscara, que não consegue mais se desfazer dela, que não é mais capaz de retirá-la, ela se transforma em imagem representada” (CHEVALIER, 2005, p. 595).

Bakhtin compreende que a máscara é o meio pelo qual se traduz “alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo” (BAKHTIN, 1999, p. 35), de forma a disfarçar ou mesmo encobrir a identidade de quem a usa. Por isso, está repleta de simbolismo, “a máscara é a expressão das transferências”. Ao impulsionar a transformação física, escondendo a identidade, ela renova o indivíduo, revigorando-o na vida social. As fronteiras que delimitavam quem as usa são diluídas, é como se nova realidade encobrisse o seu portador, incorporando a ambivalência plena. Longe de ser apenas um adorno carnavalesco, ela executa uma função catártica ao libertar seu portador da estagnação habitual. A máscara, enfim, absorve e revive o indivíduo que a utiliza, de forma a dar-lhe uma referência social. Foi exatamente isso que aconteceu com o protagonista de *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*.

Não obstante, o desvelar do outro, o Capitão-de-longo-curso, não aconteceu por acaso, foi de certa maneira premeditada. Nessa etapa da iniciação, o Sr. Aragãozinho foi pouco a pouco apropriando-se das aventuras marítimas do velho Giovanni, “um carregador que entrara na firma quase na fundação” (AMADO, 2009, p. 94). O protagonista é astuto, aprendeu com as experiências do outro. Seu inconsciente foi se formando, o *eu* apagando, ao mesmo tempo em que o *outro* nascia, resultado das conversas entre essas personagens, como revela o narrador:



Vasco era-lhe grato, pois o negro Giovanni o protegera sempre, desde os dias iniciais e sofridos de sua vinda para o prédio, com dez anos de idade. Contava-lhe histórias à noite, fora embarcação na juventude, falava-lhe de mares e portos. Nascido João e escravo, fugira para a liberdade do mar onde a tripulação italiana de um navio o transformou para sempre em Giovanni (AMADO, 2000, p. 94; 95).<sup>4</sup>

O que temos então é uma história inteiramente inventada, por meio da poética do duplo. A verdadeira criação da representação que “o homem se faz, assim, de si mesmo é desdobrada”, como quer Chevalier (2005, p. 353). O *outro* se transmuta em máscara do *eu*, expressando o desdobramento infinito, como marca do ingresso a um desejo oculto. O duplicado concebeu a fantasia de agir no mundo exterior, contudo, o que aconteceu de fato, foi a simples objetivação do seu drama interior.

Vasco Moscoso vivia o mundo de aventuras passado por Giovanni, por isso as personagens figurantes a sua volta também eram seres mascarados, falsos marinheiros, falsas aventuras e falsos amores. A realidade ficcionalizada também se duplica, sofrendo as influências do protagonista, mesmo que a finalidade seja de satirizá-la.

O Capitão-de-longo-curso construiu uma imagem, trouxe o imaginário (da personagem) para o mundo da narrativa. Apresentou o duplo por meio de uma máscara, como forma da manifestação do desdobramento psíquico de um ser que já existia no inconsciente (*alter ego*). Percebemos um homem “circunscrito por suas próprias figurações que o fazem tomar consciência de sua identidade para sempre alterada” (BRAVO, 1998, p. 271).

Para mais, toda duplicação corresponde a um desdobramento do mundo, ao lado da realidade, existirá a ficcionalidade. Vemos aqui, um anti-herói que leva às derradeiras consequências as proezas da sua subjetividade. Não obstante, não inventou um futuro, que já estava dentro de si. Todas as aventuras ouvidas foram apropriadas por Vasco Moscoso, proporcionando a construção para si de um “mito vivente” (BRAVO, 1998, p. 267). Uma personagem que se elevou na hierarquia social, graças ao desdobramento de uma criatura nascida de sua interioridade. O narrador é quem defende: “Quem muito viveu é assim: qualquer fato, paisagem ou face recorda-lhe algo do passado”, mesmo se o passado foi contado por outro, houve uma apropriação de memória, assim, se não existe um passado para ser recordado, existe para ser criado (AMADO, 2009, p. 37).

Vasco Moscoso de Aragão, assim como Quincas Berro D'água, simulava ser o que não era. Joaquim Soares da Cunha era um servidor público que depois de se aposentar abandonou a casa e passou a viver na rua, conclamado “rei dos vagabundos da Bahia” (AMADO, 2000, p. 31). Eduardo Portella comenta que “a vertiginosa mudança de papéis [...] aponta para uma poética desformalizadora, ou transgressora até”. A sociedade será a principal encarregada pela transformação dessas personagens. Com essa ação, Quincas deixa de ser o modelo imposto pela sociedade. Nesse caso, “eclode” uma revolução em que a personagem “abandona a periferia do sistema central para ingressar de vez no núcleo do mundo marginal” (PORTELLA, 2011, p. 20).

Já em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, Seu Aragãozinho se metamorfoseou em Capitão-de-longo-curso com a esperança de, por meio do título e da patente, de sair da marginalidade social para o centro, representando assim a própria delação da sociedade opressora. Em obras distintas, mas inicialmente publicadas num único volume, Jorge Amado denuncia as injustiças sociais por meio de personagens marginais, “representantes de um novo devir histórico” (BERGAMO, 2008, p. 20).

Em ambas as histórias existem episódios e acontecimentos repletos de emoção em que o sobrenatural (quer seja a tempestade inexplicável em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* ou a ressurreição de Quincas em *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*) é o tempero principal para a compreensão do cotidiano. As narrativas estão firmadas em dois planos distintos: o real e o onírico, todavia, o sonho predomina como defesa da realidade. Os protagonistas valem-se dos recursos da malandragem para exporem situações sociais de exploração. Jorge Amado dá voz aos excluídos, aos sonhadores, e aos lutadores de um país dilacerado como o Brasil. Por esse viés, compartilhamos a análise de Bravo ao afirmar que o mito do duplo “converte-se na metáfora da relação com o mundo” (BRAVO, 1998, p. 271).

A conexão com o mundo foi firmada não só pela aparência ou pelo título, mas também pelas atitudes, ou seja, como quer Bakhtin (1999, p.70) na inversão das hierarquias aconteceu no ato de “trocar de corpo”, na própria “renovação das vestimentas e da personagem social”. O Capitão ao aportar em Periperi, trouxe consigo instrumentos náuticos misteriosos que fascinavam os moradores. Os mapas, o cachimbo “de espuma do mar, trabalhado: a boquilha representando

pernas e coxas nuas de mulher, a pipa moldando-lhe o busto e a cabeça” viraram grandes atrações no pequeno vilarejo beira mar (AMADO, 2009, p. 22). O telescópio é um apetrecho com destaque particular, foi uma inusitada atração. Aguçou não só a curiosidade científica, como também observações indiscretas, descrita num capítulo especial

Ah!, o telescópio... Nele partiam para a aventura da lua e das estrelas, para fantásticas viagens, rompiam as fronteiras da monotonia e do tédio.

.....  
E o telescópio. Foi uma sensação quando o viram armado, sua luneta apontada para o céu. “Aumenta oitenta vezes o tamanho da lua”, anunciava Zequinha Curvelo, numa crescente intimidade com os instrumentos, os navios enquadrados, o comandante.

Naquela noite enluarada, esqueceram o enterro matinal de Doninha Barata, ansiosos de espiar o céu, de descobrir os segredos do espaço, de ver as montanhas da lua, sua misteriosa face, de reconhecer estrelas aprendidas em distantes salas de aulas. Todos desejavam, numa jovialidade de rapazes, procurar o Cruzeiro do Sul (AMADO, 2009, p. 41; 43).

Nas noites enluaradas os vizinhos e admiradores do Comandante se reuniam na “grande sala de janelas abertas sobre as águas” para contemplar os seres celestes e ouvirem as notícias dos países e portos distantes como Marselha, Nova Iorque, Hong Kong, Xangai, Calcutá. Os fatos heróicos e aventureiros como o enfrentamento de tubarões no mar Vermelho temperavam as conversas animadas. Histórias surpreendentes de naufrágios em ilhas longínquas, várias amantes fantásticas e sensuais amores, peripécias extravagantes acontecidas em lugares distantes. Assim, seguia descortinando a geografia mundial variada e exótica que encantava e enfeitiçava os moradores. Nesse ponto, percebemos que a pequena comunidade de Periperi acolheu o seu herói. Somamos aqui duas carências: a primeira, de o comandante contar a sua história e a segunda do povo de ouvi-las, uma carência a corroborar a outra. Os espectadores transformaram tudo em realidade.

O anti-herói realizou sua ascensão social, firmou-se perante a sociedade. Como é característico de todo neopícaro, tornou-se um “homem de bem” respeitado e admirado, mesmo que para isso fosse preciso utilizar máscaras e promover trapagens. Vasco era tão habilidoso que lançou mão do seu carisma para induzir a

descoberta da outra função do telescópio. A cena descrita abaixo apresenta a reunião masculina de admiradores do Capitão que

Dias depois descobririam outra e não menos apaixonante utilidade do telescópio. Apontavam-no, pelas manhãs, na direção da praia concorrida de Plataforma, examinavam - oitenta vezes aumentados - os detalhes dos corpos das mulheres no banho de mar. Disputavam, entre risadas, a vez de olhar, cochichavam-se safadezas. Pareciam adolescentes (AMADO, 2009, p. 43).

Ao fazer uso do “telescópio” com o fim específico de observar “os detalhes dos corpos das mulheres no banho de mar” o protagonista acaba por satirizar a “falsa moral” da sociedade burguesa, como forma de ridicularizar a verdade e o poder. Percebemos o tom de deboche do imaginário libidinoso, numa clara irreverência à mulher, sugerida na cena como símbolo sexual. A plateia de homens casados, cochichando safadezas, disputava “entre risadas, a vez de olhar” as mulheres na praia. Alia-se aqui o trágico - a mulher vislumbrada enquanto ícone erótico - e o cômico dando ênfase ao sarcasmo picaresco. Dessa forma, o riso debochado constitui uma condição que ridiculariza a sociedade hierarquizada de Periperi.

O Comandante permitiu que o instrumento náutico fosse utilizado como um meio de satirizar a ordem local. Atitude típica do malandro por ser um tipo que, por meio da sátira, frequentemente desordena os valores das instituições sociais. Da mesma forma, os personagens amadianos sempre terão uma forte pitada de sensualismo, como acontece com Gabriela; com Doroty e com Doroteia em *Os velhos marinheiros*.

Como bom marinheiro o Lobo do Mar cumulava conhecimentos que iam além da navegação. As qualidades de um homem galanteador, exímio jogador de pôquer, e, sobretudo bom contador de histórias afloravam, aproximando-o a figura do malandro brasileiro. A cena abaixo ilustra a admiração e o respeito conquistado pelo Comandante:

- Lá vem ele ... - anunciou alguém.  
 Voltaram-se todos, nervosos. Num passo vagaroso e digno, de homem acostumado a cruzar as tombadilhos na longa solidão mar. adiantava-se o comandante pela rua ... Fitava o infinito, ia certamente com suas recordações, seus marinheiros mortos, suas mulheres abandonadas nos perdidos portos. Ao passar à altura do grupo, levou a mão ao boné numa saudação, efusivamente respondida. E o silêncio se fez, acompanhando-o em sua caminhada. Inquieto, Zequinha Curvelo não resistiu:  
 — Vou puxar conversa...  
 — Vê se traz o homem aqui para uma prosinha...  
 — Vou ver se consigo.  
 Partiu em passos rápidos, alcançou o comandante.  
 — Esse homem deve ser uma enciclopédia... — disse o Marreco.  
 Voltavam o comandante e Zequinha, agora em direção ao grupo.  
 .....  
 - Seu comandante, por favor, um momento, um momento... Espere um minuto antes de começar... - era Augusto Ramos quem interrompia. - Deixe primeiro eu chamar minha mulher. Ela adora ouvir histórias... (AMADO, 2009, p. 33; 34).

Na condição de neopícaro a sedução por meio da retórica é uma característica preponderante. A poética linguística, o dom da palavra é uma das qualidades do Comandante que indica o lado pícaro da personagem, como percebemos na cena acima. Uma personagem cativante e carismática - “Ao passar à altura do grupo, levou a mão ao boné numa saudação, efusivamente respondida”. Um ser que se instaura no plano das atitudes espontâneas, sempre dotado de “sabedoria popular”, de esperteza, e principalmente de vivacidade comunicativa (MILTON, 2007, p. 395). “Esse homem deve ser uma enciclopédia [...]”, exclamava os admiradores. O Comandante era além de um exímio contador de histórias e de aventuras, educado e encantador atributos que o aproximavam do modelo de “homem de bem”.

De forma similar, o Capitão acrescentaria a sua esperteza, o discurso da sedução, principalmente quando contava suas conquistas amorosas no capítulo “Do telescópio e de seu variado uso, com Dorothy ao Luar no tombadilho”. Detinha-se na descrição do caso de amor com Dorothy, “morena e magra, os cabelos rebeldes a tombarem-lhe no rosto, as pernas longas, uma boca inquieta, certa angústia nos olhos. De humor variável, ora doce e tímida, como uma criança, ora áspera e fugidia, sentindo-se ameaçada por todos” (AMADO, 2009, p. 45).

É por meio de mentiras que defendia, como se verdade fosse, aos moradores de Periperi, que Dorothy foi narrada de maneira idealizada pelo Comandante. Uma mulher requintada, fina que o conquistaria a bordo do Benedict na rota da Austrália

“viajava com o marido, (Robert) um ser amorfo, dono de grandes fábricas [...] indiferente à beleza da esposa e à angústia que habitava seus olhos” (AMADO, 2009, p. 45). O Lobo-do-mar e Dorothy se entregariam à paixão. Resolveram abandonar o navio e viver em Makassar, no Extremo Oriente. Dorothy adoeceu, acometida por uma febre. No leito de morte o Comandante jurara nunca mais enfrentar o oceano, eis o motivo de ter abandonado a profissão.

Aquela febre das ilhas, mortal. Em dois dias acabou com Dorothy e com a carreira do comandante. Como poderia retornar ao comando dos navios, a cruzar os mares, se mesmo ali, naquele porto de Makassar, não podia deixar, sequer por um momento, de ver os olhos de Dorothy, aqueles olhos angustiados, enormes de febre, a fitá-lo, como se ele pudesse salvá-la? A boca torcida, a suplicar-lhe que não a deixasse morrer agora quando ela encontrara enfim a alegria de viver. Não pôde sequer morrer com ela, como desejara e rogara aos céus, pois era imune àquela febre, tanto por ali navegara e desde jovem. Andara como doido uns tempos, entregara-se ao ópio, choviam-lhe propostas de armadores de toda a parte, regressou a sua terra. Não subiria mais a uma ponte e comando, para ele tudo terminara, fizera uma jura solene sobre o túmulo de Dorothy. Pela primeira e última vez mandara gravar no braço um nome de mulher. Suspendia a manga da camisa, mostrava a tatuagem: o nome de Dorothy e um coração (AMADO, 2009, p. 47).

Vasco planejou sua amada, temos aqui a exemplificação do discurso do narrador que adere ao ponto de vista da personagem. Eternizou esse amor com uma tatuagem. Idealizou uma amante, pois a alta patente não permitiu narrar aos moradores daquele balneário a verdade revelada no capítulo nomeado “Da pensão Monte Carlo e dos cinco senhores importantes”. Mal sabiam os aposentados e retirados de Periperi que Dorothy trabalhava na pensão de Carol como “mulheres da vida da cidade da Bahia”, exclusiva de Roberto Vieira de Lima,

Ultimamente apaixonara-se por Dorothy, rapariga mantida na pensão de Carol pelo doutor Roberto Veiga Lima, médico rico e sem clínica, célebre no meretrício por seus ciúmes violentos e pela brutalidade. Era de certa maneira o oposto de Vasco, as mulheres fugiam dele apesar de seu dinheiro: por um nada qualquer espancava a rapariga, havia quem dissesse ser um vício aquela sua mania de surrar as companheiras de leito: Dorothy, ele a trouxera do interior, de uma viagem a Feira de Sant’Ana. Mantinha-a quase prisioneira, ameaçando-a a cada momento, e Carol lamentava ter aceito hospedá-la na Pensão Monte Carlo. Não pudera recusar, Roberto era freguês habitual, gastava muito, sua família gozava de prestígio. Estava, no

entanto, arrependida. A pobre Dorothy vivia mais presa do que freira em convento, Roberto aparecia nas horas mais inesperadas, ameaçando a infeliz com pancada. À noite, no salão de danças, era aquele espetáculo: atracado com Dorothy, exibindo-se no tango e no maxixe, pronto a se ofender e a promover escândalo se algum outro freguês dirigisse um olhar ou um sorriso para a pobre infeliz. Carol, confidente universal, sabia do interesse de Vasco, e sabia também estar Dorothy por ele enxodozada. Naqueles meses na Pensão Monte Carlo, a moça aprendera muito, já não era a inexperiente tabaroa descoberta em Feira pelo médico, não desejava outra coisa senão libertar-se do violento protetor para cair nos braços do comerciante simpático e liberal (AMADO, 2009, p. XXX).

Seu Aragãozinho apaixonou-se pela verdadeira Dorothy. Arquitetou um sequestro para enfim livrar sua amada da brutalidade do “médico rico e sem clínica, célebre no meretrício por seus ciúmes violentos e pela sua brutalidade” (AMADO, 2009, p. 97). A preparação do rapto foi longamente planejada e teve a colaboração de Carol, dona da pensão; do coronel Pedro de Alencar; e do comandante Georges Dias Nadreau.

O casal, depois da grande aventura do sequestro, viveu feliz por algum tempo na casa de Amaralina.

Por ora, Vasco Moscoso de Aragão tinha Dorothy na réstia de luar, no perfume do mar, na canção das ondas, embalada pelos ventos, morrendo em suspiros, revendo em ais de amor, a face de febre, devoradora boca, indecifrável rosa de obscuro azul. Quando as forças faltaram, no derradeiro embate, e ela dormiu, Vasco estendeu-se cansado e agradecido, e sonhou, os olhos abertos, a boca a sorrir, ouvindo ao longe o apito de um navio: na noite de tempestade salvava o navio em perigo, trazia-o para o porto batido de chuva, onde, transida e ansiosa, Dorothy esperava pelo amante, o Comandante Vasco Moscoso de Aragão (AMADO, 2009, p. 126;127).

A paixão foi vivida intensamente durante todo o verão “tão impetuosa e profunda durante uns tempos. A ponto de ter mandado tatuar seu nome no braço direito, seu nome bem-amado e um coração [...] Foi o doido xodó declinando naturalmente, pouco a pouco, no convívio quotidiano”, terminou no inverno. Dorothy voltou para a pensão de Monte Carlo. “Vasco guardou certos direitos de prioridade e certa responsabilidade em seus gastos, mas o amor terminara” (AMADO, 2009, p. 129).

Ainda com relação à arte da sedução e do encanto, o Comandante revelou à plateia da estância baiana outras façanhas amorosas, como a de Soraia “a pecadora, a mórbida bailarina de lábios de fogo [...] era como uma doença a penetrar o sangue, envenenando-o. Os braços de serpente, as despidas pernas, o fulgor das pedras preciosas sobre os seios, uma flor no ventre, quem não perderia a cabeça?... aquela por quem Johann, o piloto sueco e dramático, contraíra dívidas, vendera objetos do navio, quisera matar-se” (AMADO, 2009, p. 38).

Outras aventuras amorosas foram contadas aos moradores de Periperi pelo Comandante: “uma francesa em Marselha, uma turca em Istambul, uma russa em Odessa, uma chinesa em Xangai, uma hindu em Calcutá [...] eram tantas que jamais quisera tatuar nenhum nome no peito” (AMADO, 2009, p. 45). As conquistas amorosas confirmavam que a vida no mar lhe ensinaria vários conhecimentos, aprimorando suas qualidades de homem honrado e de conquistador romântico.

No comando do Ita rumo à Belém, já maduro, o Lobo-do-Mar se encontrou Clotilde, a solteirona “baqueana”, teoria apresentada pelo passageiro do Ita, Dr. Firmino Moraes, trata-se de moça “de certa idade [...] quando avançada na casa dos quarenta, aproximando-se dos cinquenta, já o continente não corresponde ao conteúdo” (AMADO, 2009, p. 226). Com ela, o Comandante aos setenta anos reencontrou a paixão juvenil.

O Capitão-de-longo-curso, com o firme propósito de encantar Clotilde, redescobriu suas relações com Portugal narrando-lhe a “participação nas lutas monárquicas e republicanas em Portugal, levado por nobres sentimentos de gratidão ao rei D. Carlos I. Navegou de Portugal para as Índias, onde os marujos o haviam apelidado de Mão de Ferro e Coração de Ouro, pois, brando como a brisa, amigo de seus tripulantes, podia ser, se desobedecido, violento como o furação, implacável mão de ferro” (AMADO, 2009, p.240). Em decorrência dos relevantes serviços que prestou à Coroa, recebeu a condecoração lusitana da Ordem de Cristo. Mas, tudo não passava de delírio, nas palavras de Gorge Dias Nadreau a compra foi motivada pela semelhança de nomes: “se chama Vasco, é comandante, neto de portugueses, quase parente do Almirante Vasco da Gama” (AMADO, 2009, p.240)

No tocante à matéria de amor, a existência do pícaro, e por consequência do neopícaro, é geralmente catastrófica, a mulher sempre era “motivo de rebaixamento e fracasso” (BOTOSO, 2010, p. 108). O protagonista por um lado se mostrou presunçoso, conquistador e viril, como no caso com Soraia, e outras amantes



passageiras. Por outro lado, com Clotilde e Dorothy, apresentou a face de um homem carente que desejava se casar e constituir família como revela o narrador. Com efeito, nenhum dos seus casos de amor logrará em sucesso.

O comandante sorriu. Um dia, quando estivessem vivendo na casa de Janelas verdes sobre o mar, em Periperi, nas noites de lar tranquilo, ela fazendo tricô, ele cachimbando, cantar-lhe-ia o que lhe sucedera quando, nas costas da Turquia, uma apaixonada e insensata maometana se escondera em seu beliche e ele a descobrira quando já ia o barco em alto-mar. Muitas histórias lhe contaria, aflições de S.O.S., perigos em portos de ópio e contrabando, tinha uma vida excitante a entregar-lhe, a depositar em seu seio, a dividir com ela (AMADO, 2009, p. 254).

A personagem Vasco Moscoso de Aragão, nas duas versões apresentadas ao leitor, como malandro não era dado a sentimentos amorosos. Permitia-se, por vezes, mostrar a alma desejosa de uma esposa, porém logo sobrevinha o egoísmo e pragmatismo. Considerava-se um profissional na arte da sedução, por isso não admitia se apaixonar por nenhuma mulher, seu interesse era puramente sexual. As relações sociais eram apenas para satisfação do interesse próprio.

No final da narrativa aos aposentados de Periperi, Clotilde, assim como Dorothy, foi idealizada, lembrada como uma doce e glamorosa recordação

[...] foi um grande momento de lirismo:

- Tão bonita... E como tanto rapaz a abordo, foi olhar para mim, tomada de paixão... Não tinha mais de vinte anos, eu dizia-lhe Clô ao luar, no tombadilho, tinha os cabelos escorridos e a pela cobreada, mameluca do Amazonas...Veio me tirar para dançar com ela, imaginem. Apareceu no cais para me dizer adeus na hora da partida (AMADO, 2009, p. 270).

Os textos picarescos originais ao serem retomados adquiriram novos contornos. A inovação na neopicaresca ficará por conta do erotismo, fortes traços na área da sensualidade. O que aproxima essa obra das características neopicarescas é o traço de erotismo, tanto do narrador autodiegético como do protagonista. DaMATTA defende que é a “zona onde o malandro é o concretizador da boêmia e o sujeito especial da boa vida. Aquela existência que permite desejar o

máximo de prazer e bem estar, com o mínimo de trabalho e esforço” cujas atitudes “contém sempre o bom e o mau” para que se tome consciência dos caminhos a fim de proceder a uma “vida humanamente digna” (DaMATTA,1993, p.103).

A literatura moderna incorporou parte das atitudes anarquistas dos pícaros clássicos transmudando-os em malandro. Essa “personagem está fora da sociedade” segundo Adeldo Gonçalves, em seu artigo *A gênese do pícaro moderno* publicado no jornal Opção de São Paulo em 2011, acrescentando a malícia, a criatividade e, sobretudo a sensualidade. O malandro será um conquistador nato, a exemplo das criaturas aqui focadas.

Outra atitude das personagens que justifica estudar Jorge Amado à luz da neopicaresca, é que Vasco Moscoso de Aragão, tanto no papel de Seu Aragãozinho como no de Comandante, era brilhante jogador de cartas. Entendia da arte de trapacear e de enganar todos os que com ele se arriscava a jogar. A cena abaixo revela o gosto pela aventura, trapaça e jogos de carta

Vasco foi à sala de jogo. Rapazes jogavam “king”, três mesas de pôquer estavam funcionando. Numa delas, brilhava o tal capitalista em viagem de prazer, numa cadeira a peça de “biscuit.” Os outros parceiros eram comerciantes e fazendeiros. Perdiam os três. Vasco puxou uma cadeira, sentou-se ao lado do afortunado jogador:

— Dão-me licença?

— Ora, Comandante, por favor... respondeu um dos fazendeiros.

— Conhece o jogo, Comandante? — perguntou o rapaz de sorte.

[...]

Por volta de uma hora e meia da madrugada, um dos parceiros, cujas perdas subiam a vários contos de réis, propôs a roda-de-fogo. Vasco assistiu à prestação de contas, às despedidas. Um dos fazendeiros ficaria em Recife, lamentou não continuar a viagem para recuperar o prejuízo. O Dr. Stênio embolsava os lucros, ia pegar a peça do “biscuit”, preparava-se para recolher-se à cabine. O Comandante, no entanto, deixando partir os outros parceiros, disse-lhe:

— Mas, Comandante, o que é isso?

— É o que eu lhe digo. Nasci jogando pôquer, meu caro. Andei quarenta anos embarcado, vinte comandando navios na Ásia, conheço toda a corporação dos profissionais de bordo... Desembarque calado se não quiser ir para o xadrez...

[...]

Saiu arrenegando o competente profissional: por que diabo foram arranjar, para substituir o comandante morto, logo um velho marinheiro de longo curso, um finório conhecedor de toda a malandragem? Encolheu os ombros, conformado. Faria a praça do Recife, existiam uns usineiros cheios de açúcar e doidos por pôquer. Lamentava apenas o sofá de porcelana com os namorados, tão bonito, desejava levá-lo de presente a Daniela, sua esposa. Porque era bem casado, tinha quatro filho, dois meninos, duas meninas, umas gracinhas todos, adorava a família, não existia melhor esposo e pai (AMADO, 2009, p. 201).

O Jogo de baralhos era um meio de sobrevivência em épocas de dificuldades financeiras dos pícaros. Ademais, serviria como uma maneira de realizar análises e suposições de situações também como dispositivo de ataque na esfera da contravenção. Esse tipo de aventura encontrou seu apogeu com Pablos, *de El Buscón*. A atividade de jogatinas se faz presente nos capítulos iniciais da obra *La vida Del Buscón* de Estebanillo, um dos últimos romances da picaresca espanhola.

A essa altura comparamos a atitude do Comandante aos pícaros espanhóis: o jogo significa a sobrevivência. Nesse caso, não se refere à sobrevivência material, mas a sobrevivência amorosa, a conquista da amante do Capitão-de-longo-curso: Clotilde. No bingo ocorrido no Ita, a bela dama encantou-se com uma pequena peça de biscuit, contudo, o brinde foi ganho pelo Dr. Stênio. O Comandante, intencionado em consegui-lo, chantageou o passageiro por estar trapaceando, no jogo de cartas, os políticos e fazendeiros ricos que viajavam no navio. A ordem e a desordem se comunicam na cena acima. O Capitão Moscoso era tão engenhoso que, mostrava ao seu comparsa ser conhecedor das malícias do pôquer. Aproveitava-se da situação para exercer a autoridade de capitão expulsando-o do navio pela prática de atos ilícitos, essa atitude pode ser encarada como uma lição de moral e de bons costumes.

A cena descrita é séria e cômica, num jogo dialético. Séria porque a expulsão do contraventor advém do Comandante, e cômica já que a ordem era prescrita e conservada por um galante Comandante oportunista. Dessa forma, nessa figura temos que “ordem e desordem se articulam, portanto solidamente; o mundo hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido” (CANDIDO, 1970, p. 78).

Em passagens anteriores o Comandante Vasco Mocososo mostrou suas habilidades no jogo de cartas aos aposentados de Periperi. Para enfatizar, vejamos a descrição abaixo:

Mas já regressava Vasco trazendo dois baralhos e uma caixa de fichas. Novos e formosos, cartas enceradas, brilhantes, com a fotografia de um transatlântico estampada nas costas, a fumaça azul a evoluir-se do bueiro, aqueles, sim, eram baralhos. Passavam as cartas de mão em mão.

Não se reduziu a esse detalhe a derrota de Chico Pacheco naquela tarde. Bom jogador de pôquer, mas nervoso e irritadiço, com propensões ao blefe a cada momento, não era parceiro à altura de Vasco Moscoso de Aragão, de contagiante bom humor, jogando com conhecimento, segurança e

termos náuticos. Sabendo quando ir e quando fugir do jogo, sabendo blefar na hora exata, apreendendo com rapidez os cacoetes de cada parceiro (AMADO, 2009, p. 63).

Assim, semelhante ao pícaro original, Vasco Moscoso de Aragão investido de neopícaro à brasileira, demonstrou suas habilidades aos retirados de Periperi. Na verdade, assim como os pícaros espanhóis se movimentavam em uma sociedade “perfeitamente organizada e que não são absolutamente nada, não representam nada, não estão vinculados a nenhuma facção política nem têm ideologia ou ideais, movem-se apenas por seus mais mesquinhos interesses” (GONÇALVES, 2011, s.p.). O protagonista da obra é um malandro astuto que, por meio de fraudes, ostentou um status social com a finalidade de pertencer a uma sociedade fragmentada.

De fato, marcado por uma sociedade em que o fingimento e as aparências são refletidos, o malandro/neopícaro utilizará os mesmos recursos: a mentira, o roubo, as artimanhas. Por isso, tanto no papel de Seu Aragãozinho como do Comandante-de-longo-curso o protagonista de *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* se afirma com atitudes picarescas e malandras. A exemplo das séries de aventuras com as quais se envolve, responsáveis pelos deslocamentos e pelas viagens que proporcionavam contactos com vários espaços geográficos, e sócio-culturais diferentes, assim como os anti-heróis da picaresca.

A itinerância constante é mais um comportamento que liga Vasco Moscoso de Aragão aos traços neopicarescos. O nomadismo é uma forte característica do protagonista da obra que vive sem lugar definido - como caxeiro-viajante em Sergipe, nos bordeis em Salvador, como Capitão-de-longo-curso conduzindo o *Benedict*, o Ita, enfim, no mar do marinheiro.

Tanto essa narrativa de Jorge Amado, como *A Morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, privilegia o espaço marítimo. O mar inspira aventura, simbolizando a busca existencial, enquanto signo de “abertura para o futuro, o equilíbrio reencontrado, como a calma depois da tempestade; ele representa também o lugar de apoteose final” (LUCAS, 2004, p. 197). Se Quincas encontrou sua verdadeira morte no mar, sua apoteose final, durante uma tempestade, foi também depois do percurso marítimo do Ita, seguido de um forte temporal com raios e trovões, que o

Vasco Moscoso de Aragão se firmou como Capitão-de-longo-curso. Ambos encontraram a liberdade e o “lugar de apoteose final”.

O mar para Chevalier é símbolo de dinâmica da vida:

lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos [...] águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir para o bem ou para o mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte (CHEVALIER, 2005, p. 592).

Foi durante o percurso marítimo que concretizou a metamorfose de Vasco em Capitão-de-longo-curso, realizando assim o grande sonho de liberdade. Nesse caso, o mar representou o estado transitório de ambivalência que se concluiu para o bem, para a verdadeira imagem de vida. Em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, entre trovões, a morte simbolizou a liberdade da personagem, o sonho da realização pessoal.

Em os *Velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, Vasco percorre o itinerário simbólico na jornada da mobilidade social ao comprar o título de Capitão-de-longo-curso. Percebemos uma escalada vertical, na qual é chamado a fazer múltiplos encontros com figuras representantes do poder dominante.

Assim, ao fim da saga, depois da grande e derradeira aventura no Ita, aos moldes do grande narrador de história como reflete Walter Benjamin já que “quem viaja tem muito que contar”, pois “diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe” (BENJAMIN, 1994, p.198). Eis que Vasco Moscoso de Aragão revelou-se o grande herói de Periperi com muitas aventuras a contar, mesmo que sejam sonhadas,

Notícias da chegada do Comandante ao cais da Bahia, com banda de música a esperá-lo, representante do Governador, o Capitão-dos-portos e Américo Antunes em delirante euforia? Contar dos seus retratos nos jornais, dos discursos que foi obrigado a pronunciar no rádio, ainda a bordo? De seu triunfal desembarque em Periperi, no trem das duas, sob foguetório e vivas, levado nos ombros dos amigos até a casa de janelas verdes sobre o mar? Os adversários da véspera eram agora seus mais entusiastas admiradores, menos Chico Pacheco, que preferira mudar-se; não cabiam ali, ao mesmo

tempo, ele com seu processo e o Comandante com sua glória. Dizer da emoção de Zequinha Curvelo ao receber o cinzeiro com a foto do Ita gravada na cerâmica? Das perguntas que lhe fizeram, atropeladas? Das exigências para que contasse tudo, detalhe por detalhe, sem esquecer nenhum? A conversa, à noite, na grande sala do telescópio, quando recordou Clotilde? Foi um momento de lirismo:

— Tão bonita... E com tanto rapaz a bordo, foi olhar para mim, tomada de paixão... Não tinha mais de vinte anos, eu dizia-lhe Clô ao luar, no tombadilho, tinha os cabelos escorridos e a pele cobreada, mameluca do Amazonas... Veio-me tirar para dançar com ela, imaginem. Apareceu no cais para me dizer adeus na hora da partida (AMADO, 2009, p. 269-267).

Diante disso, na reflexão de Benjamin “a narrativa [...] num certo sentido” é

[...] uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1994, p.220).

O Comandante dessa maneira, mesmo que de forma desvairada imprime em suas histórias “a marca do narrador”. A essa altura, o leitor, como ensina Bakhtin, já percebeu que a vida de Vasco Moscoso é preenchida pela capacidade de sonhar e de encantar com os seus relatos, lembrando aos leitores que os sonhos são indispensáveis ao equilíbrio da sociedade. Nesse sentido, pronuncia Sant’ana: “A fantasia é a prova que não renunciamos; os sonhos nos gratificam, os mitos nos tranquilizam. Aquilo que não renunciamos é que vai preencher o lugar daquilo que nos faltou” (SANT’ANA, 1973, p. 26).

Vasco permanecia horas idealizando sua projeção na vida social, “sonhava, pois o sonho é livre, consolo de um momento ruindo ante a dura realidade” (AMADO, 2009, p. 108). Seus sonhos não representavam a fuga, pelo contrário figuravam a busca pela liberdade, como completa do narrador: “Rompia e despedaçava o sonho, que é a liberdade do homem, a que jamais pode ser domada, oprimida ou roubada, aquela que é seu último e definitivo bem” (AMADO, 2009, p. 112). O sonho o redime e o alimenta. Assim, na ambiguidade realidade X fantasia, o protagonista se constrói como um ser universal. Nesse ponto, entendemos, como

Bravo, que “num universo de crise de identidade, o sonho, [...] é mais verdadeiro” (BRAVO, 1998, p. 285).

O encerramento da narrativa é o cume da paródia social, em que coloca em evidência toda a estrutura da malandragem. A vida do “Comandante passa a assemelhar-se às estórias que ele desenvolveu ao longo do curso de seu destino”, afirma Fábio Lucas no prófácio da obra (AMADO, 2009, p. 278). O anti-herói duplicado consegue unir o ideal imaginado à sua vida romanceada. Percebemos, então, a representação de uma personagem em duas, que não se parecem, mas que são complementares. Já não importa o que é verdade ou não. Dessa maneira, o mito se funde ao real, rompe o limite do imaginário não como um reflexo do “eu”, mas como uma extensão do fantástico que se completa na criatura. O anti-herói pequeno burguês conquistou, “na sua segunda ‘verdadeira vida’, real ou fantasmática, uma mobilidade sinônima de liberdade” (LUCAS, 2009, p. 207).

O narrador-personagem, contudo, permanece incrédulo, ante a versão de Chico Pacheco da biografia de Vasco Moscoso. Prefere ser o porta-voz da versão dos admiradores do Capitão. É justamente no encerramento da narrativa que as duas personagens duplicadas aparecem sobrepostas, mas entrelaçam sob o domínio do fantástico e do sobrenatural para dar outro sentido à história. Os sonhos se concretizam e se eternizam. Araújo advoga que Vasco “exerce a épica do sonho duramente conquistado [...] é o herói apesar dos ardis da sorte e da inveja [...] as forças do sonho salvam o (anti) herói [...] desce da ordem falsa para o mito e, pelo mito se salva” (ARAÚJO, 2003, p. 174).

É sob o ponto de vista do narrador heterodiegético que o leitor toma conhecimento da integração do Capitão-de-longo-curso na elite social, não modestamente como na picaresca espanhola, mas com toda honra e glória devida a um verdadeiro herói, conquistando até mesmo os rivais. Recebeu inúmeras condecorações pelo feito náutico realizado e, por fim apagou qualquer traço de dúvida na sua imaculada honra. Isso equivale à conquista da liberdade na picaresca. O duplo, então, passa a representar a incorporação de um caráter, a nova personalidade necessária para a vida no plano da sociedade.

O escritor baiano juntamente com o narrador heterodiegético da obra cria um protagonista astuto e criativo que construía o imenso acervo de histórias nascidas de sua imaginação. Semelhante às personagens do romance de aventuras, as quais se alegram em contar seus perigos, lutas, amores e tragédias. Vasco Moscoso

representa a grande capacidade de convicção do discurso, que na análise de Fábio Lucas “dá nascimento à imitação do mundo real”. De fato, ele era “sem dúvida, um romancista, tão poderoso” quanto Jorge Amado. (LUCAS, 2009, p. 279; 277).

Não obstante, em regra, ao final das novelas picarescas existe a regeneração do pícaro, esse estará sempre escravizado pelas amargas experiências acumuladas durante a vida. Por causa de sua natureza anti-heróica se ligará tanto à má conduta como aos planos inferiores da vida. Vasco Moscoso de Aragão, contrariando a picaresca clássica, não atingiu a regeneração. Aos moldes de *El Buscón* escolheu permanecer na malandragem num mundo de encantos e fantasia, transfigurando-se em Capitão-de-longo-curso.

É marcante considerar que a picaresca, como ressalta González, é um gênero literário que transgride, por isso “independente de respostas semelhantes a cada contexto histórico” (GONZÁLEZ, 1994, p. 282). É por causa dessa mutabilidade que podemos inserir esse protagonista amadiano no sistema do romance neopicaresco que transcendeu as fronteiras da Espanha do “Século do Ouro”.

O que mais causa admiração nessa narrativa é a presença da utopia. O espaço onírico surpreende o leitor ao revelar a possibilidade de uma sociedade diferente, com maior integração dos excluídos. Na picaresca espanhola o sonho é a própria definição de ambição pessoal do pícaro. No horizonte neopícaro, trata-se de um projeto social. Vasco Moscoso de Aragão incorpora uma personagem com o único objetivo de integração social, para tanto, se transmuta, molda-se ao sabor burguês e por meio de suas fantásticas aventuras marítimas o Comandante muda a sociedade de Periperi. É como se houvesse uma simbiose, uma espécie de associação íntima de elementos.

Outras personagens de Jorge Amado podem ser estudadas sob a perspectiva do neopicaresco. Salta aos olhos a personagens o Gato, personagem do bando de meninos abandonados sob a liderança de Pedro Bala, em *Os capitães da areia*. A origem desses meninos se aproxima a de Lazarillo de Tormes, pobres recursos, órfãos cuja convivência com a família foi obstruída por causa de dificuldades de uma vida miserável. Para eles a fuga era sempre uma maneira de liberdade. Percebemos, assim, uma grande relação com a tipologia do pícaro.

Jorge Amado coloca em cena o tipo de personagem que é, nas palavras de Sant’ana, “um anti-herói, um ex-cêntrico, um *displaced*, um *gauche*, mas é uma



afirmação maior do indivíduo diante da perversão social, liberação da natureza diante da cultura”. Nesse ponto, tratamos a arte como “um refluxo invertido da sociedade e do real. É o reflexo exatamente daquilo que a comunidade reprimiu” (SANT’ANA, 1973, p. 27).

Em *Dona Flor e seus dois maridos*, além de Vadinho, há Eduardo/Otoniel que aparece misteriosamente oito meses depois da morte do marido de D. Flor. Um homem elegante de corpo e de roupas, “delicado, pálido”, “cabelos negros e lisos”, “sorriso entre melancólico e persuasivo, sugerindo um mundo de sonho” (AMADO, 2006, p.191).

Jorge Amado delineou uma figura que se aproximará dos pícaros espanhóis. Eduardo/ Otoniel é um fingidor. Rapaz recatado e simples, defensor da moral e dos bons costumes, com o fim único e exclusivo de encantar as viúvas. O rufianismo é o elemento que o une ao modelo do pícaro. Eduardo das viúvas, como era conhecido, considerava-se um profissional na arte da sedução, por isso não admitia apaixonar-se, seu interesse era puramente material. Conclamado como “O príncipe das viúvas” perseguia os rastros de uma sociedade que vivia de aparências (AMADO, 2006, p.192).

É fato que o escritor baiano constrói toda uma galeria de personagens malandros. Em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, o protagonista consumou a ousadia de tornar público seu duplo. Vasco inventou uma personagem e construiu uma história por meio de burla. Nesse percurso, recuperou um dos elementos fundamentais da picaresca – a denúncia de uma sociedade corrupta.

Portanto, a ideia é entender o romance malandro enquanto ramo da neopicaresca e o malandro como um ser audacioso que projeta uma vida de glórias, imortalizado por suas aventuras. É válido, então, confirmar a existência de influências neopicarescas no fundo desse texto de Jorge Amado.

### **3.3- Caleidoscópio social**

*Sonhar mais um sonho impossível  
Vencer o inimigo cruel  
Clamar com a voz da Justiça  
Manter da balança o fiel*

A geração literária de 1930 desvendou ao mundo um Brasil ignorado, com vários problemas sociais devido a crise social-econômica pela qual o mundo passava. Pedro Paulo Montenegro, no texto *O Romance de 30 no Nordeste*, comenta que “Jorge Amado fixa uma temática político-social [...]. A opressão contra os fracos aparece em seus livros com um toque de lirismo, em linguagem simples e de fácil acesso” (MONTENEGRO, 1983, p. 17). As narrativas do escritor grapiúna ocupou lugar de destaque na literatura brasileira, veio ao encontro das imensas camadas de leitores que estavam ansiosos por conhecer a autêntica realidade do homem brasileiro.

Amado contava a situação de miséria e de opressão política em que o povo vivia, contudo era otimista em relação aos brasileiros, consoante declara numa entrevista no artigo da Fundação Casa Jorge Amado, publicado em 9 de fevereiro de 2011. Torres lembra que suas personagens legitimavam: “não a situação do homem excepcional, privilegiado, instalado ou desocupado, mas do homem mergulhado na luta pela libertação de estatutos sociopolíticos da Desigualdade e da Injustiça” (TORRES, 1967, p. 200).

Com a publicação de *Gabriela, Cravo e Canela*, em 1958, inicia-se um novo período de Jorge Amado, em que o romancista modifica sua ficção caracterizada como documentária político-social, transmudando-a, no dizer de Eduardo Portella, em “pluridimensional” (PORTELLA, 1961, p. 14). O escritor permanece preocupado com os elementos sociais, mas movido pelo humor debochado, o que não deixa de ser uma forma de visão política do momento. Jorge Amado viveu e documentou uma época de grandes transformações políticas e culturais no Brasil. Nessa nova fase se torna mais popular, mais lido no Brasil e no mundo. Ele viu o movimento republicano de Getúlio Vargas engrandecer a comuna Prestes atravessar o país e a concretização da literatura moderna. Portanto, vivifica as relações “do homem com seu destino, seus sonhos, a representação da dúvida e da complexidade da vida” (COSTA, 1978, p. 21).

A crítica literária, entretanto, nunca entrou em consenso no que se refere à natureza da escrita deste autor baiano. Alguns acreditam que ocorreu uma mudança radical, outros, veem-na apenas como continuidade do projeto literário. Bosi (1970, p. 458) as trata como crônicas “amaneiradas”, em que os costumes provincianos estão diluídos no pitoresco, no apimentado do regional.

Manzatto e Bastide (1972) acreditam na inexistência de rupturas na escrita do autor ao afirmar que: “não existe ruptura entre as duas fases da literatura de Amado, entre o narrador social da primeira fase e o escritor sorridente da segunda”, justifica sua posição informando que “[...] tanto em uma como em outra, o que transparece de sua literatura é o engajamento pela liberdade” (MANZATTO, 1994, p. 98).

Rita Godet em seu texto *A dimensão da ética intercultural na obra de Jorge Amado* aponta que “Jorge Amado extrai a parte mais expressiva de suas fábulas da realidade experimentada nas ruas da cidade pluricultural de Salvador-grávida de ritos, festas, lendas, magias que embalam o cotidiano de seu povo”. Segundo a estudiosa do escritor baiano, a “visão de dentro” permite o “acesso ao *éthos* do povo, seu modo de vida e de convivência [...]. Sua obra brota da conjunção do intelectual-escritor com a cultura popular [...], o que conduz ao *ethos* popular enquanto ‘ética intercultural’”. Dessa forma, “a interpretação do país proposta por Jorge Amado se sustenta nos diálogos interculturais, estrutura subjacente a um projeto político e utópico de reconhecimento e legitimação da pluralidade cultural” (GODET, 2014, p. 20).

A obra *Os velhos marinheiros: duas histórias do cais da Bahia* é uma coletânea de duas novelas: *A morte e a morte de Quincas Berro D’água* e *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*. Nos dois textos, por meio do humor, o autor zomba das instituições burguesas, haja vista que a “produção literária do autor” sempre assumiu “claramente um posicionamento em relação a seus principais problemas sociais políticos e culturais” (GODET, 2014, p. 21). A hipocrisia e o modelo social é ridicularizado graças à inserção do realismo maravilhoso e do picaresco. Desta feita, nossa proposta, nesta parte, é delinear o comportamento do malandro enquanto herdeiro do pícaro, cuja principal função é a de denunciar os movimentos sociais numa sociedade corrupta e estratificada.

Em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, Jorge Amado aperfeiçoa, em tom de histórias de marinheiro, os efeitos cômicos de denúncia social, o que constitui uma face realista da sua obra. Assim, constrói a imagem de

um homem que, de um momento para outro, é agraciado com o título de Capitão-de-longo-curso, sem merecê-lo, transformando-o numa figura de grande importância na hierarquia da Marinha Brasileira.

Ali, no sereno balneário litorâneo, onde conviviam doutores ilustres, ricos comerciantes, senhoras de respeito, aposentados, funcionários públicos e desocupados, Amado engendra a crítica picante à sociedade pequeno-burguesa, ancorada na burocracia e na pompa. O autor aponta para uma crônica de costumes, vislumbrando a sucessão de eventos que aconteceram na sociedade baiana do começo do século XX. A realidade da Bahia é remapeada e redesenhada.

A história de Vasco Moscoso de Aragonês, como anteriormente avultado, coincide com o crepúsculo da República Velha de Getúlio Vargas. É o que nos confirma o narrador no primeiro capítulo da narrativa:

Quanto ao comandante, morreu nesse subúrbio de Periperi, no ano de 1950, aos 82 de idade, e, fazendo-se as contas, logo se descobre ter nascido em 1868, andando pelos trinta e tantos anos quando se tornou amigo íntimo daquelas influentes personalidades. Já se sabe haverem decorrido os fatos narrados por Chico Pacheco, verídicos ou inventados, no começo do século, durante o governo José Marcelino, iniciado em 1904, e datar de 1929 a mudança do comandante para Periperi. Que outras datas devo precisar? Não sei, para falar francamente. Aliás, nunca consegui decorar datas nos manuais de História, nem nomes de rios e vulcões nos de Geografia (AMADO, 2009, p.155).

Na passagem abaixo também é referenciado o momento político brasileiro:

O Senador e o Deputado discutiam política, a sucessão presidencial em plena marcha, agitado aquele ano de 1929 com a escolha das candidaturas de Júlio Prestes e Getúlio Vargas, e a formação da Aliança Liberal, reunindo os governadores do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba. O deputado paraibano ameaçava o poder com revoluções iminentes e fatais, sussurrava estarem Siqueira Campos, Carlos Prestes, João Alberto e Juarez Távora incógnitos e clandestinos cortando o Brasil de ponta a ponta, pondo de pé o movimento armado (AMADO, 2009, p. 173).

A informação evidencia que *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* estabelece, de modo explícito, os contextos temporais marcantes do Brasil. Nesse

aspecto, Jorge Amado tem o cuidado de datar os fatos dos enredos de seus romances, situando-os em um determinado período da história nacional. Conforme Manzatto, o fato de o autor inscrever seus romances num momento histórico ratifica a ligação com o tempo pessoal, histórico, na construção da visão do escritor (MANZATTO, 1994, p. 117). Daí, o interesse em aproximar o contexto histórico à trama romanesca.

Nesse viés, a narrativa amadiana é constituída por várias personagens secundárias que compõem o contexto histórico à época, que viviam de aparência dedicavam-se aos estáveis casamentos por interesse, enquanto que a alta sociedade masculina frequentava os prostíbulos e salões de festa. As cenas que compõem a narrativa ora estudada representavam o cotidiano de maneira real, contrariando o sistema rebuscado do romantismo.

São personagens que funcionavam como suporte do protagonista e do narrador-personagem que juntos construíram representações da estrutura social-cultural-econômica da narrativa ficcional em foco. Destaca-se a crítica de costumes que sobrevém à classe burguesa “como sinal dos tempos e das naturais mudanças operadas nas estruturas”, atuando contra a ordem social e econômica naquele momento (MOISÉS, 1967, p. 324).

A identificação com o romance do gênero picaresco não será somente na semelhança entre as atitudes e comportamento do protagonista anti-herói e o narrador-personagem também anti-herói, alinhando com o neopícaro. Podemos rastrear outros traços comuns que aproximam *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* das novelas *Lazarillo de Tormes*, *El Buscón* e *Guzmán de Alfarache*, como obras com cunho picarescas, no que se refere à denúncia social.

González esclarece que “um dos traços marcantes de *Lazarillo* é, sem dúvida, a crítica à sociedade contemporânea feita pelo autor [...]. E tal sentido crítico viria a ser depois um dos traços comuns a todos os romances chamados picarescos” (GONZÁLEZ, 1988, p. 14-15). Bataillon, em seu turno, no viés díspare, afirma: “*s’il ya dans ces romans une peinture de la société, elle est singulièrement fragmentaire et incomplète*” (BATAILLON, 1931, p. 5)<sup>18</sup>. A verdade é que a narrativa neopicaresca oferece – mesmo que incompleta e fragmentada – por sua vez, para além das

---

<sup>18</sup> Se existe nesses romances a pintura da sociedade, ela é singularmente fragmentada e incompleta (tradução nossa).

aventuras do protagonista, uma radiografia de momentos humanos que compactuam com a conjuntura social.

É o que certificamos no segundo episódio intitulado “Fiel e completa reprodução da narrativa de Chico Pacheco, apresentando substancioso quadro dos costumes e da vida da cidade de Salvador nos começos do século, com ilustres figuras do governo e ricos comerciantes, enjoadas donzelas e excelentes raparigas”. O autor ridiculariza a sociedade, satirizando “as galas, as pompas e as falsidades do poder” (LUCAS apud AMADO, 2009, p. 276).

O narrador-personagem, ao denunciar a burla da concessão da Patente mais alta da Marinha Mercante a Vasco Moscoso, revisa os mecanismos de exploração e de autoridade que estruturavam o regime de ditadura. O protagonista, nesse segmento da obra – Vasco Moscoso de Aragão – adquiriu prestígio social recorrendo à influência dos protetores, quais sejam: o comandante Georges Dias Nadreau; o coronel Pedro de Alencar; o doutor Jerônimo, bem como os tenentes Lídio, Mário e Garcia.

Nessa ação, as personagens rompem com as regras morais e ludibriam a sociedade, desenhando, como comenta Batista:

[...]a caricatura do homem e o amplo retrato dos costumes, a aguda consciência do áspero ofício de viver e o esforço obstinado pela conquista de suas grandezas. São prodígios de burla e sabedoria como tarefa, onde a burla e o saber significam espírito arguto e animosa disposição moral e, por isso, estética de sobreviver (BATISTA, 1972, p.105).

É, portanto, a partir da ação fragmentada das personagens secundárias que o leitor estabelece a visão geral do contexto social e político da época. Vale lembrar que decorre, assim, a crítica à realidade brasileira. Diante desse quadro, que fotografa a desmistificação das estruturas políticas, podemos encontrar a essência de uma sociedade picaresca.

DaMATTA ressalta que no Brasil existe uma intrigada teia de relacionamentos sociais, ou seja, ações que se desencadeiam em vista da ajuda de algum parente ou amigo influente:

as pessoas posicionadas numa teia de elos pessoais passam a ser automaticamente tratadas como amigas e podem ser uma fonte potencial de recursos de poder como meios de manipulação social e política pelo favor. [...] essas ações se orientam verticalmente. É esse sistema de relações pessoais que permite o drama, a ação, a surpresa. É ele também que amacia as diferenças de desempenho e de riqueza, tornando as pessoas mais humanas e mais cheias de compaixão pelos semelhantes, independente de sua posição na ordem hierárquica (DAMATTA, 1997a, p. 110).

O mundo das relações pessoais era bem conhecido pelo protagonista que como neopícaro, aqui entendido como malandro, soube tirar proveito da situação. DaMATTA completa que as diferenças de “desempenho e de riqueza” são reduzidas diante de quadro de dor, tornando “as pessoas mais humanas”. Numa espécie de cartografia do povo brasileiro, este episódio imputa o modo de funcionamento da sociedade brasileira, uma vez que o indivíduo só tem valor na qualidade de elo numa “cadeia de relacionamento social” (DaMATTA, 1997a, 110).

Os amigos de Vasco, sensibilizados com o abatimento do companheiro, resolvem ajudá-lo. Emerge do episódio uma crítica contra as mesquinharias que orientam o jogo do poder. Nesse caso, verifica-se a transferência de lealdade, como preceitua o antropólogo brasileiro.

Dentro dessa estrutura existe a produção de uma tipologia picaresca. As armas de Vasco são similares às do pícaro clássico. É um anti-herói sagaz que se aproveita das influências para construir uma vida falsa baseada num título também falso. Ele é, portanto, “o reflexo da própria sociedade a que se opõe, se é que podemos ver nele os sintomas de seu tempo: hipocrisia, falsos valores, preconceitos” (MILTON, 1986, p. 39-40).

O narrador-personagem costura a sátira social a começar pela atitude do Comandante Nadreau na farsa da tese do concurso e no exame oral ante a banca examinadora. A sabatina ao candidato consistia apenas nas meras respostas previamente decoradas, como se deduz do trecho abaixo:

Durante um mês riu às gargalhadas o comandante Georges Dias Nadreau, gozando o nervosismo de Vasco, seu esforço de aluno aplicado, cobrando-se assim do favor que lhe prestava. Divertiam-se também o coronel, Jerônimo e Lídio, o tenente Mário e o tenente Garcia. Vasco chegara a emagrecer, tanto zelo empregava na tarefa de decorar as respostas complicadas às três perguntas de cada matéria,

repletas de sextantes, ventos e correntes marítimas, fretes, mares territoriais e mares internos, higrômetros, indicações magnéticas, uma confusão. Todas as tardes, por ordem expressa do comandante, submetiam o alarmado candidato a uma sabatina. A princípio, Vasco embrulhava-se nas palavras desconhecidas, a memória refratária àqueles termos arrevesados, o tenente Garcia ameaçando reprová-lo. Era um custo levá-lo para o bilhar, o pôquer, as mulheres, queria Vasco gastar as noites no estudo.

...

O pior de tudo foi ter de copiar, com sua letra, o trabalho elaborado pelo tenente Mário, “sua tese de formatura”, como costumava dizer. Longo de trinta e duas páginas de escrita incompreensível, como se o rapaz fosse médico e não oficial da Marinha, e cheio de borrões. Passava as manhãs a copiá-lo, trancado na sala, a criada proibida de abrir a porta para quem quer que fosse.

Entregue e provado o trabalho, marcou-se finalmente o dia do exame oral. Cerimônia solene, com o coronel presente e fardado, Dr. Jerônimo e o tenente Lídio Marinho. Marinheiros em posição de sentido guardavam a porta da sala, onde a banca examinadora, constituída pelo comandante Nadreau e os dois joviais tenentes da marinha, sentava-se gravibunda ante a grande mesa repleta de objetos e mapas. Pálido e emocionado, Vasco foi introduzido por um marinheiro, repetindo em voz baixa, numa última lembrança, as perguntas e respostas. Ouviu seu nome proclamado enfaticamente por Georges, aproximou-se, sentou-se rígido na cadeira em frente à mesa, o coração aos saltos. Mas as respostas saíram-lhe fáceis e corretas, sem um erro, sem um deslize de pronúncia sequer.

Aprovado plenamente, o diploma foi expedido, assentados num livro da capitania dos portos o nome e o endereço do novo Capitão-de-longo-curso (AMADO, 2009, p. 138-139)

Na cena, o narrador-personagem revisa de forma sistemática os mecanismos de autoridade e, conseqüentemente, de exploração do trabalho alheio que se adentram nas instâncias da sociedade. É evidente “la dénonciation des pouvoirs, de l’exploration de l’homme par l’ homme” (PINÇONNAT, 2016, p.90)<sup>19</sup>. Evidencia-se a exploração do conhecimento de outrem, pois a pesquisa de Vasco foi elaborada pelo Tenente Mário “sua tese de formatura” (AMADO, 2009, p.139). Sem dúvida, a história aponta os rumos sociais e ideológicos nos quais o pícaro/malandro se instala como figura suscetível a aproveitar as oportunidades para promover a própria mobilidade social.

Nessa contextualização, não se pode negar que nessa obra o protagonista pícaro/malandro beneficiou-se da própria influência para promover a sua escalada social, aproveitando, assim, para zombar da sociedade burguesa e denunciá-la. De forma que, nas palavras de Pinçonnat,

---

<sup>19</sup> A denunciação do poder, a exploração do homem pelo homem (tradução nossa).



*Le périple - tant horizontal, pérégrinations dans l'ordre spatial et géographique, que vertical, parcours de l'échelle sociale de haut en bas et de bas en haut - du personnage entraîne une description critique, souvent virulente, du monde social, description qui donne lieu à maintes satires et caricatures (PINÇONNAT, 2016, s.p.)<sup>20</sup>.*

Nesse ponto, o romance indica rumos para o gênero neopicaresco, primeiro, porque o protagonista “est un gueux moderne, un marginal qui, à un moment ou un autre du récit, fréquente les franges délictueuses du monde social” (PINÇONNAT, 2016, s.p.)<sup>21</sup>. E segundo, porque a obra de Jorge Amado pode ser considerada como um espaço importante de denúncia da desigualdade social, frisando a divisão nítida de classes sociais, ao revelar o ambiente conflituoso. A propósito desta questão, Bastide certifica que Jorge Amado “inventou um naturalismo novo, em que a mais exata descrição da realidade, a mais marxista análise das contradições originárias do latifúndio, a mais crua pintura de certa miséria se transformam em poesia”, uma verdadeira caricatura da sociedade (BASTIDE, 1972, p.68).

Como técnica literária, a sátira é utilizada sob a forma de intervenção política. O principal objetivo é despertar a mudança tanto no campo político como social. Essa ridicularização categórica e austera é a arma que Jorge Amado tem para expor suas ideias e descrever a realidade. Não tem como meta o humor, mas sim a crítica social, incluindo a política. Contudo, existe uma forte tendência para o cômico e até mesmo para o irônico.

Por seu aspecto de denúncia e crítica, a sátira é na sua essência paródica. Construída por meio de rebaixamentos de pessoas ou ainda de instituições sociais. Por denunciar o que está errado, chega a promover o riso de escárnio. Jorge Amado, com sua “capacidade de observação social”, utilizou a fórmula certa para evidenciar os falsos valores burgueses (BRUNO, 1972, p. 152).

Ainda com relação à situação anteriormente descrita, notamos que o narrador heterodiegético descreve a realidade aparentemente de forma a valorizar a ação das personagens secundárias, mas a verdadeira finalidade é de desvalorizá-las, já que denúncia a falsa moral coletiva. O humor satírico tende para a sutileza do cômico.

---

<sup>20</sup> A jornada - tanto horizontal, peregrinação na ordem espacial e geográfica, esse curso vertical, escala social de cima para baixo e inferior topo do personagem leva a uma descrição crítica, muitas vezes virulenta, do mundo social, descrição que dá origem a muitas sátiras e caricaturas (tradução nossa).

<sup>21</sup> Seu protagonista é um mendigo moderno, um marginal que, num ponto ou outro da história, pratica ações criminosas do mundo social (tradução nossa).

Dessa forma, usa-se a sátira para rir de assuntos ou pessoas sérias com o único objetivo de denunciar aquilo que existe de errado na frente da sociedade, e foi o que ocorreu naquela passagem.

Seguindo esse crivo, o leitor, por intermédio da sátira, é convidado a refletir sobre as ações do Comandante Nadreau, que organiza, de maneira desleal, o título para seu amigo Vasco Moscoso. O narrador aproveita para censurar não só as artimanhas do poder, mas também os indivíduos que as promovem, indicando os comportamentos perniciosos, a ponto de evidenciar a degradação dos valores morais.

Com efeito, podemos observar a estreita ligação com o romance picaresco. A sátira à honra, cujas bases são o dinheiro e as aparências, são assuntos fundamentais nesse gênero narrativo. Nas palavras de SASS: “a presença da denúncia do poder do dinheiro traz em si a marca da hipocrisia da própria sociedade. Quando prevalece acima de tudo o parecer sobre o ser” (SASS, 1994, p.63).

A picaresca é uma modalidade literária em que o protagonista, o pícaro, como esclarece Milton, “contempla, com os olhos críticos e mordazes, as camadas sociais que pairam sobre ele, para desnudar-lhes os falsos valores, a hipocrisia geral que estrutura as relações sociais”. Diante de uma sociedade falsa e dissimuladora, o pícaro se utiliza de artimanhas para conseguir ascensão social de qualquer maneira, com o único objetivo de “vencer as adversidades” para preservar sua liberdade (MILTOM, 1986, p.6). É um ser rebelde e contestador, não revolucionário e que não visa melhorar a sociedade, apenas a transforma em algo desprezível. Embora prevendo que a honra deva existir em todos os estratos sociais, age apenas em proveito próprio. Por isso provoca o riso e o prazer.

No segundo episódio da obra, o narrador descreve a vida do Sr. Vasco Moscoso de Aragão nas noites da pensão de Monte Carlo. Carol, a dona do estabelecimento - outrora a pobre Carolina “desonrada, um nó na garganta e um tremor nas pernas, perdida nas ruas e no terror da cidade, tentada pelas águas do Capibaribe” - agora, mulher influente, transformou-se em “Carolina da Silva Medeiros, mais conhecida como Carol Língua de Ouro” (AMADO, 2009, p. 84). Patroa sábia, com os “seus mistérios: a sabedoria da experiência intensa” além do prestígio social. Acolhia os fregueses com “a boca entreaberta com um sorriso” (AMADO, 2009, p. 85). Obtinha vários favores do poder público graças às amizades

e aos frequentadores do bordel. Essa personagem acaba por se aposentar, vender a pensão e regressar à terra natal, Garanhuns, para cuidar da irmã viúva como “respeitável senhora, viúva rica na pacata cidade onde nascera” (AMADO, 2009, p. 151).

O bordel, para usar as palavras de Cunha “é o lugar de prazer sem limite, onde o universo feminino desponta e as prostitutas são capazes de gestos de grandeza humana” (CUNHA, 2002, p. 68). Lugar de confluência onde se entrecruzam personagens em contato de convivência a trocarem informações em encontros decisivos. As personagens femininas pareciam desiludidas, encaminhadas à vida no Castelo pelas forças sociais. Mulheres, em geral, que haviam sido desvirginadas e desonradas por um amante. À vista disso, a sociedade burguesa só lhes permitia o trabalho de mulher pública e, por força social, encaminhavam-se à prostituição. Como é o caso de Dorothy, enamorada de Vasco Moscoso, permanecia sob a guarda e posse do Doutor Roberto Vieira Lima, que lhe tinha em exclusividade, sob o julgo da violência:

... Dorothy, rapariga mantida na pensão de Carol pelo doutor Roberto Veiga Lima, médico rico e sem clínica, célebre no meretrício por seus ciúmes violentos e pela brutalidade. Era de certa maneira o oposto de Vasco, as mulheres fugiam dele apesar de seu dinheiro: por um nada qualquer espancava a rapariga, havia quem dissesse ser um vício aquela sua mania de surrar as companheiras de leito: Dorothy, ele a trouxera do interior, de uma viagem a Feira de Sant’Ana. Mantinha-a quase prisioneira, ameaçando-a a cada momento, e Carol lamentava ter aceito hospedá-la na Pensão Monte Carlo. Não pudera recusar, Roberto era freguês habitual, gastava muito, sua família gozava de prestígio. Estava, no entanto, arrependida. A pobre Dorothy vivia mais presa do que freira em convento, Roberto aparecia nas horas mais inesperadas, ameaçando a infeliz com pancada (AMADO, 2009, p. 97).

O fragmento acima denota o domínio exercido sobre as mulheres. O homem é sinônimo da força e da coragem, a quem se confere a imagem de poder, e a mulher é símbolo de submissão. No Brasil, até meados do século XX, Del Priore relata “o casamento era boa opção para uma parcela ínfima da população que procurava unir os interesses da elite branca” (DEL PRIORE, 2001, p.368). A vida em família era destinada as mulheres da alta burguesia, existia uma construção social

dicotômica entre mulheres “honestas”, as que prezavam pela honra da família burguesa *versus* aquelas “não honestas”, públicas.

A mulher pública, no entendimento de Perrot, é a

depravada, debochada, lúbrica, venal, a mulher – também se diz a “rapariga” – pública é uma ‘criatura’, mulher comum que pertence a todos. [...] A mulher pública constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria (PERROT, 1988, p.7).

As mulheres honestas/burguesas revelavam os valores da sociedade burguesa machista, determinando “as regras de uma moralidade que as aprisiona em um cotidiano empobrecido material e existencialmente”. Carol, no entanto, será o exemplo de mulher pública que provocará a “moral burguesa”, desafiando a sociedade em busca da liberdade pessoal, atuando como sujeito na construção da sua própria história (GODET, 2014, p. 54).

Carol é coadjuvante de várias situações insólidas que acontecem no bordel como, no capítulo “Do rapto de Dorothy com um desembargador de ceroulas”, o narrador heterodiegético ironiza do poder judiciário:

Naquele dia Carol ficara na pensão, descansava em sua cadeira de balanço na sala. Também uma das pequenas — a pícara Mimi, quase adolescente ainda — estava num quarto, ocupada. Era dia do desembargador Rufino, velhote de setenta anos. Vinha ele invariável e preciso uma quinta-feira sim, outra não, às três da tarde. Ouvia-se sua respiração ofegante na escada quando o cuco da sala começava a anunciar a hora. Pagava bem o desembargador, exigia, porém, meninas novinhas assim como Mimi, mais ou menos da idade de sua neta. Trazia um pacotinho de doces e balas, beijava a mão de Carol. Apenas trancara-se o desembargador no quarto, despia-se ainda, começara a desatacar a riata dos borzeguins para em seguida tirar as ceroulas, quando o tropel dos invasores suspendeu-lhe o gesto:

— Que barulho é esse?

Mimi não sabia, estava nua na cama a comer doces e confeitos. Um grito desesperado ecoou na sala, era Carol a pedir socorro. Mimi saltou da cama, abriu a porta, o desembargador acompanhou-a sem se dar conta, um pé calçado, um descalço, o descarnado peito nu, as vacilantes pernas metidas nas ceroulas de algodão.

[...]

— Os dois aí... Paradinhos, nem um movimento...

— Não fiz nada... choramingou o velho. Deixe-me ir embora, meu filho é deputado, pelo amor de Deus...

— Não dê um passo ou recebe chumbo...  
— Em que eu fui me meter, meu Deus... Que não irão dizer quando souberem... Pelo amor de Deus, deixe-me ir embora...  
Pela porta escancarada do quarto de Dorothy chegava a voz de Roberto, súplice:  
— Não me matem... Não tenho nada com ela... Não fui o primeiro, ela mesma pode dizer. Quando encontrei ela, já era furada ... Ela mesma que diga...  
[...]  
O desembargador Rufino murmurou:  
— Preciso de um banho...  
Carol, liberta da mordança, atendeu ao velho em primeiro lugar, havia esquecido, em seus bem traçados planos, ser a terceira quinta-feira do mês, dia do desembargador. Despachou-o para o banheiro, acompanhado por Mimi, com sabonete novo e toalha limpa (AMADO, 2009, p. 123-124).

Temos aqui um quadro humorístico o qual traduz a degradação da justiça na figura do desembargador Rufino. A covardia dessa personagem é ridicularizada. O medo é evidenciado na fala – “eu não fiz nada”. É notório o rebaixamento do Poder Judiciário, o porta-voz da ideologia do dominante. O Dr. Rufino necessitou lavar-se “com sabonete novo e toalha limpa”, subentende-se que secretou nas calças. A sátira denunciadora reflete a indignação da sociedade diante dos despautérios que se perpetravam nas entidades sociais e nos poderes públicos. A passagem ganha destaque de paródia, fazendo com que o leitor reflita sobre uma época cujos atos são tão mesquinhos quanto as atitudes das personagens. A violência e a perversão, pois “exigia [...] meninas novinhas [...] mais ou menos da idade de sua neta”, trazia-lhe pacotes de balas e biscoitos, caracterizando ações antípodas ao herói clássico.

O poder heróico e modelar atribuído ao judiciário é desmistificado. A exposição do desembargador Rufino com “as vacilantes pernas metidas nas ceroulas de algodão” rebaixa o próprio autoritarismo, já que diminui o representante judicial, signo de poder, a um homem sem coragem, medíocre (AMADO, 2009, p. 123). Com efeito, lembramos nas palavras de González, que a crítica satírica da picaresca é o despertar da “derrubada dos mitos da heróicidade mediante a denúncia do vazio em que se apoia a sociedade que cultua esses mitos” (GONZÁLEZ, 2010, p. 313).

Com esses elementos, o narrador heterodiegético efetiva o registro da crítica social e de costumes da época retratada no Estado da Bahia, mas a verdadeira intenção era de contar o Brasil e fazê-lo popular. Com muita habilidade, justapôs o poder judiciário integrando-o com a vida de malandrags no cabaré, ao sabor de

muita comida, bebida e vadiagens. Para utilizar as palavras de Candido, enquadrou “a realidade social e espiritual do País” (CANDIDO, 2006, p. 10).

Na verdade, o cabaré figurava como lugar de contato permanente entre as classes sociais. De um lado, a burguesia, representada pelos amigos de Vasco, os “cinco rapazes, vestidos todos de brim branco HJ. Elegantes chapéus de palhinha, elegantes bengalas, polainas e bigodes frisados” (AMADO, 2009, p. 84). De outro, a classe não burguesa assinalada pelas prostitutas e vagabundos. As relações humanas se misturavam o tempo todo num ambiente não só de conflito, mas também de convívio. Verdadeiramente, uma metáfora histórica da desigualdade no Brasil. Daí, é possível constatar que a Pensão Monte Carlo é um ambiente que estabelecia o contraste entre as personagens que norteavam a sociedade da época, permitindo a denúncia social, inferindo os valores burgueses.

Assim, frente à convivência no palacete de Carol, as artimanhas “das velhas estruturas sociais” são redimensionalizadas (CANDIDO, 2006, p. 10). O neopícaro traz à tona o indigno. Evidencia-se, então, a prática do cômico para transcorrer o avesso à realidade. Depois da farsa da tese de Vasco Moscoso cumprida, na mais jocosa corrupção, os envolvidos na burla, vão comemorar. Examinemos, então, a passagem:

E quase todos possuidores apenas de “cartas de borracha” como eram chamados os títulos dos comandantes de navios fluviais, para cuja obtenção dispensava-se o trabalho escrito e reduzia-se o exame oral. Eram esses títulos facilitados aos comandantes de barcos a vapor no rio São Francisco, aos quais era vedada a navegação marítima, os caminhos do oceano. O título de Vasco era dos verdadeiros, dava-lhe o domínio dos rios, dos grandes lagos e dos mares, estava autorizado e tinha direito a comandar navios de todas as nacionalidades e bandeiras, em todas as rotas, nos cinco oceanos. Armado com o direito internacional marítimo e a ciência da navegação astronômica.

— Agora — disse-lhe o coronel quando tudo terminara e Vasco segurava amorosamente o diploma — vamos comemorar. Comandante Vasco Moscoso de Aragão, leão dos mares, tome do leme, leve-nos às putas (AMADO, 2009, p. 140).

É oportuno observar que a distribuição de títulos de Capitão-de-longo-curso era uma ação costumeira, reconhecida como “cartas de borracha” (AMADO, 2009,149). Ressaltamos assim, mais um aspecto satírico e zombador do episódio. A sociedade contemporânea revela-se picaresca por aceitar plenamente a astúcia e a

trapaça como forma a estabelecer o exemplo da ordem na própria desordem, o que categoricamente evidenciou Antônio Candido (2006). A festa de comemoração da conquista aconteceu num tom jocoso e denunciador do jogo de poder. Criou-se, assim, não apenas o ambiente picaresco, mas também uma sociedade picaresca.

Numa estreita ligação de comicidade e sátira, o narrador heterodiegético converte a passagem em bufonaria. O neopícaro, Vasco Moscoso, enquanto porta voz da doutrina dominante aburguesou-se. Observamos então, que essa adequação ao mundo burguês, o verdadeiro cerne da denúncia social. Nesse sentido, a obra picaresca cumpriu seu papel dando ênfase ao sarcasmo ácido e ao pessimismo peculiar do gênero.

Com efeito, exemplifica-se, assim, o julgo do universo picaresco. A grande sátira social estabelece a rede de relações entre o gênero picaresco e *Os velhos marinheiros*. O malandro usa os meios que lhe são favoráveis à ascensão social. Para tanto, ele descortinou os padrões tidos como “normais” e a perspicácia comum à pequena burguesia.

Outro ponto de reflexão é o individualismo do pícaro Vasco Moscoso. O Capitão é uma personagem que só consegue pensar e agir em interesse próprio, na solução dos seus problemas. Em última instância, numa sociedade de regime totalitário, isso lhe garantia a sobrevivência.

Em *Os velhos marinheiros*, o narrador brinda o leitor com figuras e símbolos de uma época na qual os poderosos e ricos são como senhores feudais. Jorge Amado conta os “problemas concretos do homem” frente à política da era Vargas do Estado Novo (GODET, 2014, p. 47). O escritor modernista faz uma literatura que “reflete com tamanha fidelidade, e ao mesmo tempo com tanta liberdade criadora, os movimentos da alma nacional” (CANDIDO, 2006, p. 11).

A exemplo do protagonista, o narrador-personagem ratificou os problemas sociais contemporâneos. Mesmo que já passados trinta anos das peripécias de Vasco Moscoso: “Na época em que tudo sucedeu, há mais de trinta anos passados...” (AMADO, 2009, p. 18). Ao longo da pseudo-autobiografia conclamou-se a nítida queixa social das personagens.

A respeito do narrador autodiegético, é interessante analisar o desabafo na passagem do concurso literário, no capítulo “Instituto Histórico e Geográfico para monografias históricas, modesto prêmio em dinheiro e impressão do trabalho selecionado a expensas do Instituto”. O prêmio fora-lhe negado por não possuir o

título de doutor. A originalidade, contudo, reside no fato de serem somente dois concorrentes no concurso público.

Apesar do esforço em relatar “o nome completo, a filiação, as datas e locais de nascimento e morte, colégios e faculdades frequentados, cargos exercidos, obras realizadas, os feitos consideráveis de cada um dos vice-presidentes”, não conseguiu a premiação. O narrador-personagem descreve seu desapontamento. Nesse momento, atribui seu insucesso à sua falta de título já que, ironicamente, o prêmio foi “atribuído ao outro único concorrente, o doutor Epaminondas Tôrres” (AMADO, 2009, p. 116). Acirra-se, à vista disso, a sua indignação pela ausência do título. Podemos entender que essa trajetória existencial se iguala ao choque áspero com a realidade circundante do pícaro clássico espanhol, a qual serve de maior pretexto para as malandragens.

O narrador-personagem vive uma situação similar ao protagonista. Ambos se sentiam excluídos da sociedade burguesa por carecerem dos diplomas:

Estão vendo? Meu erro foi ter concorrido contra um bacharel, um doutor. Que títulos possuía eu? Nenhum, a não ser alguns sonetos publicados em cantos de página de jornais e revistas. Engoli o insulto, tentei obter do Instituto pelo menos a impressão do livro já que me haviam afanado o prêmio (AMADO, 2009, p. 116).

O que está em jogo aqui é o combate à consciência alimentada por uma sociedade que vivia de dissimulação e engano. Tanto para Vasco Moscoso quanto para o narrador-personagem “um título recomenda um nome, dá-lhe importância, abre portas e braços, força a consideração” (AMADO, 2009, p. 117-118). Nesse sentido, o narrador vale-se da sátira para expor a hipocrisia social, protagonizando a aventura da escalada social.

O episódio abaixo valida o momento em que narrador acaba por ridicularizar os frequentadores do cabaré de Monte Carlo. Apesar de reconhecidamente burgueses com títulos de doutor, não passam de profissionais desencantados:

Dr. Jerônimo de Paiva, rapaz de seus trinta e poucos anos, advogado sem clientela e jornalista desconhecido no Rio, viera para a Bahia trazido pelo



parente governador para quem escrevia os discursos. Chefe de gabinete, gozava do maior prestígio. Pretendia fazer política, sair deputado federal na próxima legislatura. O tenente Lídio Marinho, ajudante de ordens do Palácio, era o suspirado partido de todas as moças casadoiras da cidade. Filho do famoso coronel Américo Marinho, senhor feudal das barrancas do São Francisco e senador estadual, as moças espiavam-no pelas frestas das janelas, suspirando, quando ele passava garboso em seu uniforme; sonhavam dançar com o tenente nos bailes e assustados. Brigão e romântico, era Lídio igualmente o ai-jesus do mulhero dos castelos e pensões onde se sucediam seus casos (AMADO, 2009, p. 87).

Em outra cena, com Dondoca, o narrador-personagem fez, com relação ao mesmo tema, a crítica à mediocrização da instrução como forma de fragmentação das estruturas sociais:

“Com respeito, sou doutora”, estão vendo? Tenho ou não tenho razão? Doutora na agulha e na tesoura, nossa doce Dondoca, não satisfeita de ser doutora, professora emérita, magister inter pares na ciência do amor. Não teria hoje problemas a apoquentá-lo, o comandante. Em quatro ou seis meses, desembolsando alguns cobres, seria doutor em relações públicas, em penteados e cortes de cabelo, em administração ou em publicidade ..até por correspondência (AMADO, 2009, p.118-119).

No fragmento acima, o narrador-personagem deixa transparecer o flagelamento de uma sociedade dominada pelos dogmas do capitalismo burguês. Entretanto, progressivamente toma consciência da fragilidade dos valores. Nesse contexto, o discurso do neopícaro encontra repercussão para exprimir o rompimento dos padrões impostos, revelando o conflito sócio existencial que o induz “a enganos e simulações cada vez maiores” (GONZÁVEZ, 1988, p. 53). Efetivamente, ao tocar na dualidade alfabetismo/analfabetismo, um importante aspecto da realidade concreta é descortinado. Para tanto, o narrador-personagem vale-se do humor como forma de expor a dissimulação da sociedade dominante.

É fato que nos anos de 1930, de acordo com Antonio Candido, foi a década de grande analfabetismo em toda América Latina. No Brasil, o quadro de “políticas educacionais” eram “ineptas ou criminosamente desinteressadas” (CANDIDO, 1989, p. 142). Ante esse contexto sócio-cultural é que resulta a imensa preocupação das personagens com relação à aquisição de “títulos republicanos, universitários, carta

de doutor, patente de oficial do Exército ou da Marinha”, já que esse seria o único meio de conseguir avançar na escada social (AMADO, 2009, p. 106).

Outra análise se faz possível, se para o pícaro espanhol a limpeza de sangue representava a herança nobre. Agora, no horizonte moderno, na neopicaresca, a nobreza corresponderá à titulação. A certificação era a mola propulsora que impulsionaria a ascensão social ao mundo burguês.

Sob esse ângulo, trazemos à tona a colocação de González ao afirmar que a “diferenciação da picaresca para a neopicaresca é a sociedade enfrentada pelo pícaro” (GONZÁLEZ, 1988, p. 52). Agora, a sociedade, antes nobre, diferencia o processo criativo de promoção social do malandro.

É no terceiro episódio: “Minuciosa descrição da imortal viagem do comandante a comandar um Ita, dos múltiplos sucessos de bordo, românticos amores, discussões política, visita gratuita às cidades nas escalas, com a célebre teoria das baqueanas e os ventos em fúria” que o Comandante transmutou-se verdadeiramente em Capitão-de-longo-curso. Isso nos permite observar a reação de Vasco, enquanto personagem detentora do poder, em outro nível de enunciação.

Começamos por analisar pelo capítulo “Do comandante presidindo a mesa de bordo, em mar agitado, com ameaças de revolução intestina e intestinal”, em que o protagonista demonstrou a completa ausência de interesse pela causa política do Brasil. Num esforço até mesmo metafórico, os enjoos estomacais são comparados ao desdém e ao desencanto com o quadro sociopolítico da época. Já no título percebemos o jogo espirituoso das palavras “intestina e intestinal”. Intestina, aqui, faz referência tanto ao que acontece no interior de um determinado grupo social quanto à indisposição alimentar do Capitão.

A força dessa cena consiste no fato de o Capitão ser obrigado a presidir as refeições com os passageiros apesar das náuseas provocadas pelo balanço do mar. Revela-se, nesse momento, a falta de habilidade com as indisposições provocadas não só pelas oscilações marítimas, mas também pelas incertezas políticas. Naquela noite, sentou-se com senador Dr. Homero Cavalcanti e o deputado federal Dr. Othon Ribeiro, estavam a parlamentar sobre administração governamental:

— Getúlio Vargas não é louco, não vai se meter com esses alucinados. Então eles iriam fazer um movimento para botar Getúlio no Catete? Se

tivessem alguma possibilidade, não era Getúlio quem iria governar. Seria o Isidoro ou o Prestes. Não pensa assim, comandante (AMADO, 2009, p. 174).

O narrador evidencia o entontecimento do Comandante Vasco:

[...] preferia não pensar, sobretudo, não olhar para a sopa, um creme branco, repugnante, de todo contra-indicado nas condições do mar naquela noite. Deveria chamar a atenção do Comissário, não repetisse tal descuido, o menu de bordo devia levar em conta as previsões atmosféricas. Empurrava o prato, fazia um gesto vago em resposta ao senador (AMADO, 2009, p. 174).

Com tais elementos registrou-se a desaprovação do Capitão acerca da administração presidencial à época. É como se desdenhasse o confronto dos discursos sociais. Vasco não se sente confortável com a situação e aproveita-se para satirizá-la – “não olhar para a sopa, um creme branco, repugnante, de todo contraindicado nas condições do mar naquela noite” (AMADO, 2009, p.174). O engajamento político-social pode oferecer consequências com as quais o neopícaro não quer se envolver, já que não visa à revolução. A picaresca é o gênero da literatura que apenas percebe, excepcionalmente, os problemas coletivos, com a neopicaresca será igual.

Continuando na cena do jantar, a figuração do prato principal é ainda pior: ocasionou “uma pura e revoltante provocação, aquele outro prato, posta de peixe a nadar em molho de tomate e camarões, acompanhada de purê de batata onde se viam amarelos filetes de manteiga”, o que contribuiu para distrofia do momento. “Bastava bater os olhos naquele horror e o estômago embrulhava-se...” (AMADO, 2009, p. 174). É como se tal situação simbolizasse a ruína dos homens. Daí, como pícaro, o Comandante decidiu não emitir sua opinião sobre o assunto. A voz do narrador é quem revela o pensamento do protagonista:

Aquele deputado da Paraíba era, evidentemente, um leviano: a contar de revolucionários e conspirações, a engolir vorazmente os pedaços de peixe, os camarões, o amanteigado purê. Poucas vezes havia descido tanto a natureza

humana, refletiu o comandante ante aquele asqueroso espetáculo. Indicando com um estalo dos lábios a ótima qualidade do peixe (AMADO, 2009, p. 174).

O comportamento do deputado evidencia o deboche aos assuntos públicos, visto a falta de compostura ao “contar de revolucionários e conspirações, a engolir vorazmente os pedaços de peixe, os camarões, o amanteigado purê” (AMADO, 2009, p. 174). O narrador intruso ao igualar a forma grotesca com que a personagem come e discursa sobre os revolucionários provoca tanto no leitor como no Capitão, uma sensação repugnante de animosidade, evidenciando, nas entrelinhas, a intenção política do Comandante e também do deputado da Paraíba. As ações da personagem protagonista conduzem ao rebaixamento, tudo lhe é contrário – a conversa e o cardápio – causando-lhe naupatia. Na verdade, subjacente, o acontecimento denota a denúncia social expressa nas entrelinhas do texto. Instala-se, então, a correspondência entre a picaresca clássica e *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, já que ambas promovem a delação da ideologia “dominante assumida pelo povo” (GONZÁLEZ, 1988, p.36).

Desse modo, na primeira metade do século XX, em vista do quadro de crise econômica e social, progressiva e contemporânea, a literatura neopicaresca, ao despertar a sátira, responde às carências dos esquecidos na marginalidade. O sucesso do narrador-neopícaro é incontestável, recorrendo à malsinação, garante a finalidade educativa da narrativa. Tal ato é compatível com objetivo da picaresca atualizada: delatar, de forma jocosa, com o intuito de provocar o riso e o júbilo, uma sociedade falsa. O pícaro, à sua maneira, promove a visibilidade dos excluídos, no caso os revolucionários, o que acaba sendo útil para ele mesmo, já que sua conduta não modifica “os esquemas estabelecidos pelos diversos segmentos detentores do poder” (MILTON, 1989, p. 8).

É necessário, nesse ponto, não perder de vista os apontamentos de González ao explicar que a sátira na picaresca clássica, “não tende à abstração mas decorre dos fatos narrados e dos seus protagonistas” (GONZÁLEZ, 1988, p. 35). O leitor, no fragmento acima da obra analisada, é quem avalia o universo do Capitão-de-longo-curso rodeado pela elite política. Nesse domínio ele se reduz ao nível inferior, prefere não emitir opiniões políticas, pois sua posição é conservada por aparências.

É, ainda, no terceiro episódio, na parte “Do Ita navegando ao sol, capítulo quase folclórico, a ler-se com o acompanhamento musical de ‘Peguei um Ita no norte’, de Dorival Caymmi”, em que o navio vai tecendo o espaço metomínico da sociedade burguesa. Os passageiros seguem viagem agregados em grupos, de forma a revelar a hierarquia econômica, cultural e social. Confirmamos a cena:

Espalhava-se pelas salas, tombadilhos e corredores, a característica população daqueles Itas que durante tantos e tantos anos subiram e desceram a costa brasileira, de Porto Alegre a Belém do Pará. [...] Nele movimentava-se a irrequieta e álcacre humanidade habitual dos Itas: políticos em visita às suas bases eleitorais ou voltando de rápida viagem ao Rio. Os políticos iam e vinham naquele ano de campanha presidencial, num trânsito intenso de esperanças e ambições. Comerciantes e industriais, regressando com a família, do passeio à Capital da República, excursão de prazer e de negócios. Moças e senhoras de volta de uns tempos passados em casas de parentes, no Rio ou em São Paulo; caravanas de estudantes retornando da clássica viagem ao sul nos meados do ano de formatura, a recordar, entre gargalhadas, detalhes das farras, dos cabarés, dos passeios, das mulheres e, por vezes, das paisagens vistas. Convalescentes de operações e tratamentos difíceis, tendo ido buscar na metrópole as condições hospitalares inexistentes em seus Estados, a ciência e os cuidados dos médicos de fama nacional e preço alto. Solteironas na esperança de um noivo surgido das ondas; padres em férias; frades destinados a catequeses nas selvas; [...]. Jogadores profissionais de pôquer, a mudar de navio a cada viagem, [...], a arrancar o dinheiro dos fazendeiros de cacau, [...]. Caixeiros-viajantes das grandes firmas com o seu repertório de anedotas. E a inspiradora presença das prostitutas, relegadas em geral à segunda classe, os olhos voltados também para os fazendeiros e comerciantes, aparecendo pela madrugada nos tombadilhos e cobertas de primeira (AMADO, 2009, p. 179-180).

O olhar crítico e investigativo do narrador heterodiegético explora a segregação das relações hierárquicas de toda sorte de pessoas, em uma grande metonímia da sociedade brasileira. O espaço examinado apresenta as características da coletividade, é uma zona de combate e de encontros, como verificamos no fragmento abaixo

Era um desses Itas nos quais desceram do Norte e do Nordeste os políticos e administradores, os poetas e os romancistas, os “cabeças-chatas” impávidos e pobres, de peito aberto e indômita resistência às crueldades da vida, feitos de vivacidade, de imaginação e força de vontade, dotados de dom da improvisação e do poder de criação, nascidos nas terras áridas, batidas pela seca, ou nas barrancas dos rios gigantescos de cheias colossais, os paraenses e baianos, os pernambucanos e cearenses,

alagoanas, maranhenses, sergipanos, piauienses, os papa-herimuns do Rio Grande do Norte (AMADO, 2009, p.181).

Como se observa, a população presente no Ita representa a mestiçagem ética e cultural, uma forma de incitar o protesto à exclusão social. A discriminação é a tônica nesse relato, o narrador observa as prostitutas “relegadas em geral à segunda classe”. De fato, no espaço do navio, as personagens convivem entre si de forma a revelar os falsos valores burgueses, por isso passa a representar “espaço multifacetado, em que coabitam e se cruzam alteridades diversas” como, nas palavras de Godet, acontece no universo de *O país do carnaval* no espaço do pelourinho (GODET, 2014, p. 58).

O narrador neopícaro, nesse capítulo, não se preocupa em satirizar ou mesmo ironizar os costumes da época. Empenha-se, sob o enfoque do excluído, em relatar os acontecimentos cotidianos e transmitir as mudanças tecnológicas em uma bela crônica de costumes do início do século XX. Isso acontece porque a personagem literária picaresca ou mesmo a neopicaresca é caracterizada por ocupar a base da pirâmide social, por ser um herói às avessas que tende a ocupar lugar de um mero observador.

Realmente a picaresca é um gênero literário organizado na voz de um anti-herói, caracterizado pela inatividade de um observador pacífico, um malandro, no caso da neopicaresca brasileira. O malandro não é um líder político, antes um mensageiro das mazelas coletivas “capaz de revelar, pela ótica do marginalizado, o reverso dos valores sociais” (MILTON, 1989, p. 9). Na obra da qual o trecho acima é parte, o narrador sutilmente provoca o leitor a meditar sobre o comportamento das personagens secundárias e coadjuvantes, como abaixo exemplificadas:

— O deputado que estava à sua esquerda. Rapaz de talento, mas completamente avoado. Metido nesse desatino da Aliança Liberal. Ele e outros arrastaram a Paraíba para essa loucura, um Estado pequeno, que depende da Presidência da República para tudo, imagine. E, como sabe que a eleição está perdida, fica a inventar golpes e revoluções.

— Confesso ter ficado um pouco assustado ontem com aquela idéia de conspiradores a bordo...

— Um rapaz de futuro que está se estragando. Também bebe muito e não pode ver rabo-de-saia. Já de manhãzinha estava às voltas com as artistas por aí...

— Que artistas?

— Embarcaram no Rio. Uma companhia mambembe que vai dar espetáculo no Recife. Conjunto pequeno, quatro mulheres e quatro homens. As mulheres não estavam ontem na sala de jantar. Por isso o senhor não notou, — apontava com o lábio: — Lá estão elas com Othon. Veja se aquilo é maneira de um deputado federal se comportar... No deboche com mulheres de teatro... Na vista de todo mundo.  
O comandante olhou: três moças, duas delas vestidas com calças compridas, numa ousadia quase escandalosa para o tempo, a terceira num vestido leve e vaporoso, riam em torno ao deputado.  
— E a quarta?  
— É uma velha, faz papéis de criada... Deve estar por aí fazendo crochê... Passa o dia de agulha na mão.  
Tinham sido vistos por Othon. O deputado acenava-lhes com a mão, aproximava-se acompanhado das artistas. (AMADO, 2009, p.183).

Na medida em que o narrador-personagem apresenta as personagens e os núcleos do navio, convida-nos a refletir em prol das tensões socioeconômicas da época. O trecho acima destaca o desmerecimento do grupo de artistas aos olhos da sociedade burguesa – “no deboche com mulheres de teatro [...] na vista de todo mundo”. Assim, de tudo que ele nos expõe, ou mesmo deixa aparecer, não resta dúvida: trata-se de comportamentos que encorajam a exclusão social. No microcosmo, nos é revelada a anulação dos valores morais, das normas e principalmente das regras de conduta humana.

Ainda no navio, o Comandante resgatou o cotidiano ordinário e miserável dos passageiros. Com efeito, sendo o protagonista neopícaro, destaca-se a compulsão constante de enfrentamento. O Capitão-de-longo-curso encontrava-se em uma situação favorecida para espreitar determinadas cenas do cotidiano, que geralmente seriam inatingíveis aos olhos do leitor. Sob seu olhar não só as prostitutas são percebidas, mas também todos os seres que viviam à margem da sociedade:

Estiravam-se as prostitutas na coberta dos porões, a fazer as unhas, a ler a *Cena muda* e a *Cinearte*, a pentear os cabelos [...]. Estudantes desciam da primeira, rondavam as mulheres, terminavam puxando conversa.  
[...]  
O comandante passeava o olhar do alto da ponte, sobre a segunda classe, devia descer até lá, palestrar com aquela gente, eram seus passageiros também.  
[...]  
Deu um bordejo pela segunda classe, desceu à terceira. Ali viajavam, de regresso ao nordeste, na mesma dramática pobreza, retirantes fugidos nos anos da seca para as faladas terras do sul, onde havia trabalho e dinheiro. Um dia a esperança de mudar o destino levava aqueles homens e mulheres

a palmilhar os caminhos da caatinga, atravessar os sertões, cruzar os caudalosos rios e os campos gerais, no rumo de São Paulo. Hoje só lhes resta o desejo de voltar à terra natal, árida e pobre, porém a deles, onde nasceram e onde desejam morrer. Era um espetáculo deprimente e o comandante voltou às modinhas e sambas da segunda classe.

As mulheres da vida, ao vê-lo aproximar-se, compunham-se, sentando-se mais decentemente, baixando os vestidos sobre os joelhos, afastando-se dos estudantes a boliná-nas. Parou de cantar a mulata, apenas o violão prosseguiu em seu lamento.

[...]

Na primeira classe, os passageiros começavam a chegar do banho vespertino, substituídas as camisas de manga curta e as calças de brim, os leves vestidos, pelos ternos de casimira e as toaletes de jantar. Também ele necessitava trocar de farda, vestir a azul, com a comenda (AMADO, 2009, p. 191).

Não obstante, reconhecemos nessa obra, o espaço de resistência, já que o escritor demonstra as mazelas sociais fortemente marcadas pelo preconceito. Jorge Amado trouxe para a literatura assuntos que incomodavam a sociedade burguesa. Nesse viés, Candido declara que “a literatura é, pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 2006, p. 84). A literatura tem, então, as funções sociais de formar e (re) democratizar, quebrando paradigmas vislumbrando a formação de novas opiniões.

É sob esse prisma que o século XX é reconhecido não só por seus avanços tecnológicos, inovações, mas também pela liberdade de expressão vigorosamente marcada pela representação das culturas populares. Os escritores, com o modernismo, tiveram a oportunidade de expressar aquilo que lhes era contemporâneo, inserindo nas falas de suas personagens os relatos de uma sociedade injusta. Em outras palavras, os percalços vividos na ficção podem ser reconhecidos na sociedade real, a perfeita tipificação social (característica própria do movimento literário neo-realista). Nesse horizonte, a história é recuperada e completamente desmistificada, revelada ao leitor pelo prisma de Capitão Vasco Moscoso de Aragão.

Por esse caminho, o protagonista, Capitão-de-longo-curso, obcecado com os detalhes, observava a origem dos retirantes que buscavam, sobretudo, a vida na cidade de São Paulo, pois segundo Lucas, em seu estudo sobre “A pedagogia do espaço no romance amadiano” no livro *Jorge Amado Leituras e diálogos em torno de uma obra*, era considerada “o lugar mítico, a terra prometida industrializada que



atrai os imigrantes do Nordeste em fuga simultânea dos períodos de seca, do arbitrário dos grandes proprietários e de subemprego crônico” (LUCAS, 2004, p. 198). Desiludidos os passageiros regressavam à terra natal – “dramática pobreza, retirantes fugidos” – a realidade da vida, com “cheiro de sangue” como bem declarou Jorge Amado (1972, p. 24). Homens e mulheres desconsolados, que retornam ao sertão em um “espetáculo deprimente”, onde “queriam morrer”, já sem esperanças (AMADO, 2009, p.191). Esses pormenores contribuem para uma análise minuciosa da realidade social, a própria representação da dilacerada história brasileira vista a partir da representação da imigração do norte para o sul do país.

Nesse contexto em que os retirantes voltavam desanimados percebemos que o “espaço citadino” devorou “o ser humano, transformando-o(s) em sua vítima” assim como pondera o estudo de Godet sobre o “O país do carnaval” (GODET, 2014, p. 57). O Comandante não deixa de perceber as condições cruéis e até mesmo inumanas às quais a terceira classe é submetida. A esse respeito, é relevante observar que a cena é apresentada pelo prisma do neopícaro, uma criatura parida por uma sociedade opressora, que excluía e petrificava os seres em sua condição social.

O protagonista, ao contemplar os retirantes da terceira classe, citando Candido, em seu estudo sobre a relação da literatura com a sociedade, podemos dizer que Amado “evidenciou a realidade dos solos pobres [...] da miséria pasmosa das populações” (CANDIDO, 1989, p. 141). O entendimento que resulta é de pessimismo e desesperança, a saga do brasileiro nordestino não logrou nenhuma solução, ao contrário, apontou para um triste fim. Por isso, é correto afirmar que o texto descortina a realidade dos estratos sociais mais baixos para proceder à tomada de consciência do leitor.

O Capitão-de-longo-curso, durante o “bordejo”, reage como se não quisesse sentir o sofrimento e a desilusão dos passageiros da terceira classe. Ele, então, retornou à segunda classe, “voltou às modinhas e sambas da segunda classe”, como se quisesse esquecer o desalento visualizado. Com essa atitude, compreendemos que a única intenção do protagonista foi a de apontar o sofrimento humano. Essa é uma característica do neopícaro: denunciar a realidade. Trata-se da aceitação da sociedade tal qual ela é, proporcionando apenas o relato das misérias humanas. Nota-se que o neopícaro é um ser egoísta, preocupado com seu bem

estar. Vasco preferiu a alegria da segunda classe que o descontentamento visível da terceira classe.

No mesmo fragmento, observamos que a narração assegurou a tradição cultural inserida na criação musical. As modinhas e o samba, arte legítima do povo, encarnam a cultura popular, livre de qualquer tipo de preconceito. O conhecimento da exclusão e da melancolia fez reavivar o povo brasileiro, promovendo o “fortalecimento dos laços sociais” por intermédio da cultura popular (GODET, 2014, p. 61).

O navio, por conseguinte, é a imagem metonímica da sociedade, pois desempenha uma função peculiar na narrativa por significar o espaço de convivência, explorando a formação da ordem social e a graduação hierárquica brasileira. O realismo da narrativa assume uma dimensão valorizada por exercer uma visão contundente dos estratos sociais. É por meio dessa imagem que o Capitão-de-longo-curso percebe as esferas do poder e da miséria humana. A embarcação incorporou claramente a organização social a qual o neopícaro quer denunciar as personagens aprisionadas em suas castas: primeira classe; segunda classe; terceira classe, cada qual com suas características.

Na vontade de expor por meio da ficção a sociedade, Jorge Amado construiu um excelente espaço topográfico próprio para a reflexão, entre os temas estão: a alienação que impede a compreensão do sofrimento humano tornando Vasco quase que insensível, ele não quer permanecer na terceira classe, não quer ser testemunha do descontentamento humano; o abuso de poder, a condição de Comandante mascara sua função social, inibindo até mesmo a cantoria da mulata e o divertimento sensual dos estudantes e das meretrizes; a discriminação, sempre presente na sociedade, aqui percebida pela segregação das classes na embarcação.

O sistema hierárquico no navio, metonimicamente em relação ao Brasil, exterioriza-se de duas formas: a primeira, na terceira classe, pela percepção da dor existencial e da miséria econômica. A segunda, em contraposição, na outra ponta do navio, pela elite burguesa concebida por viajantes bem vestidos, limpos e alegres: em “ternos de casimira e as toaletes de jantar” (AMADO, 2009, p. 191). O narrador pinta um quadro analítico da sociedade, sob seu olhar, outro mundo é revelado. Conforme Antonio Candido (1989), quanto maior for o conhecimento da triste

realidade, maior será a vontade de denunciar a autoridade econômica e política. Isso explica a dimensão árdua da crítica sócio-cultural da obra.

Contudo, mesmo assim, o Capitão-de-longo-curso empenha-se em transpor a separação dos estratos sociais bem demarcados, solicitando que a mulata continue a cantar. Notamos que, na cena, a intenção da personagem é de construir outra concepção de ordem por meio da interação entre as classes econômicas, o que não foi possível: “Mas as raparigas não relaxavam a posição de forçada compostura, não voltava a mulata a cantar. Uma pena, pensou Vasco, retirando-se” (AMADO, 2009, p. 192). O pensamento do protagonista é entrecruzado pela voz do narrador, marcada pelo verbo “pensar”, tal procedimento contribui para o que leitor perceba a profundidade do sentimento manifestado, no caso de decepção.

Na contramão do realismo socialista, diferente do romance *Os capitães da areia*, Jorge Amado no episódio acima, demonstra que, em busca do verossímil, *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, como os romances picarescos e neopicarescos, termina por apresentar várias inconsistências da sociedade. Sob o prisma do narrador ou do protagonista transparece a violência cotidiana, fica nítida a hierarquia social. As inquietações humanas assumem claramente o inconformismo, as desigualdades sociais, as decepções coletivas e individuais são reveladas ao leitor durante o itinerário realizado pelo Comandante no convés do navio, sob a forma de crítica social. Portanto, Jorge Amado promove o

[...] desmascaramento social — fazendo pressentir a passagem da "consciência de país novo" à "consciência de país subdesenvolvido", com as consequências políticas que isto importa. Apesar de muitos desses escritores se caracterizarem pela linguagem espontânea e irregular, o peso da consciência social atua por vezes no estilo como fator positivo, dando lugar à procura de interessantes soluções adaptadas à representação da desigualdade e da injustiça. (CANDIDO, 1989, p. 160).

Ao fim e ao cabo da viagem, revela-se o imbricamento social. Os caminhos dos viajantes se misturam num espaço de resistência representado pelo navio sob o comando do Capitão Vasco Moscoso de Aragoão. Essa amálgama é importante para

compreender a mistura social, contribuindo para a construção da coletividade brasileira. Como contempla a passagem abaixo:

Sim, é bela e invejável a vida de um comandante a comandar o seu navio, como ele o fazia a bordo daquele Ita, tanta gente **dependendo dele**, tanto destino a cumprir-se em sua mão potente, tanto riso solto e tanta esperança louca, importantes homens políticos, ricos senhores de terra e de indústrias, as pacatas mulheres casadas, de estabelecido cotidiano, e as marcadas mulheres da vida, de fechado horizonte e incerto futuro, jovens apenas começando a viver, clandestinos profissionais do jogo arriscando a liberdade, todos dependendo dele, de suas ordens de comando (AMADO, 2009, p. 205).

O protagonista, agora integrado à sociedade, instalado em outra hierarquia social, conduziu o relato das adversidades coletivas, cumpriu o papel do neopícaro. Observa-se, assim, a dramática pintura dos dramas sociais e da legião de marginalizados. Uma grandiosidade de personagens que desenham o paradigma da sociedade em uma existência efêmera, com seus dramas e suas esperanças.

A obra traz para o centro as personagens periféricas, divulgando uma diversidade visível. O contexto social dos passageiros no Ita é a grande metáfora da sociedade brasileira. O navio denota a vida, em uma navegação perigosa, repleta de possíveis infortúnios. Mediante o olhar do Capitão Vasco Moscoso de Aragoão, constatamos “a insistência constante na representação exata da realidade” (ROSENTHAL, 1975, p. 89). Isso estabelece os traços picarescos na obra ao expor “a crítica da realidade social imediata” (GONZÁLEZ, 2010, p. 302). A investigação da realidade é empreendida a partir de considerações das relações sócio-culturais.

Seguindo essa linha de análise, constatamos que o propósito de *Os velhos marinheiros* ou o capitão-de-longo-curso é a denúncia da sociedade “*fortement picarisée, du haut en bas*” (BATAILLON, 1931, p. 16)<sup>22</sup>. Certificadas sob a observação do narrador, as personagens engendram a crítica social bem humorada semelhante à dos antigos bufões.

A obra de Jorge Amado é perpassada pelo humor e pela sátira. Logo, promove uma devastadora crítica à burguesia, indagando sempre as circunstâncias ambíguas e paradoxais nas quais são apresentadas. Dessa maneira, temos a

---

<sup>22</sup> Fortemente astuta, em todos os níveis (tradução nossa)

percepção e compreensão de determinadas práticas sociais demonstradas nos diversos eixos de poder. Tal mecanismo traz para a concretude do leitor ações que, a princípio, pareciam ignoradas por um grupo social. Assim, ajustamos a função da literatura enquanto instrumento tanto de ataque como de defesa, firmando a exploração do homem pelo homem.

Ao final da narrativa, o narrador debocha do colonizador português. O comandante, ao aportar em Belém, desconhecedor das normas de navegação, exagerou nas amarrações. Ordenou aos marinheiros que usassem todos os tipos de correntes para segurar o navio ao cais, mesmo sendo um belo dia de águas tranquilas e céu azul, convertendo-se em motivo de zombaria no porto. Vasco é desmoralizado ante os passageiros e tripulantes.

Entretanto, aconteceu o inesperado, naquela noite, uma misteriosa tempestade sobrevém em Belém, como um *deus ex-machina* das antigas tragédias gregas. O único navio a permanecer intacto no cais é o do Comandante Vasco Moscoso de Aragão. Com efeito, alvo de louvores e de sensatez, o Capitão foi transformado em herói nacional, glorificado pelo povo baiano, para deleite dos moradores de Periperi, em uma clara antítese ao sábio navegador português Vasco da Gama. Portanto, *A completa verdade sobre as discutidas aventuras do Comandante Vasco Moscoso de Aragão* equilibra-se entre o entusiasmo do fantástico e a necessidade social do realismo.

As atitudes do protagonista e do narrador-personagem aludem à reflexão de uma sociedade mantida sob a dependência da elite dominadora. A picaresca é, pois, um gênero literário que permite a reflexão sobre uma sociedade corrupta, demonstrando os contrastes sociais. O pícaro/neopícaro é o agente denunciador, apenas isso. Em busca da ascensão social, ele se engaja nos esquemas sociais ímprobos. González aponta que o “mais grave não é a hipocrisia dos homens [...] é a incapacidade de Lázaro de ver a si próprio como membro do mesmo universo corrompido que denuncia”. Em outras palavras, o neopícaro passa da condição de denunciador para integrante da corrupção, passa a “fazer parte da estrutura que encarna o suporte ideológico dessa sociedade de aparências” (GONZÁLEZ, 1994, p. 126-127).

À vista disso, entendemos a alusão da obra à realidade social, revisitando todo um sistema que se encontra apoiado em falsos valores. O neopícaro se integra à sociedade, visando “expor a hipocrisia dominante mediante constantes paradoxos

que culminam na contradição constante entre o que o narrador [...] diz e o que o leitor percebe” (GONZÁLEZ, 2010, p. 302).

Compreende-se, agora, que é no processo de “alienação” do pícaro onde reside a crítica mais forte à sociedade corrupta em que o neopícaro se move. A narrativa nos apresenta os mecanismos de ascensão social. Chama a atenção para os problemas sociais, tais como o preconceito com a prostituição e a vida sofrida do povo. Todavia, finaliza apenas em delação social repleta de mágoa e pessimismo.

Jorge Amado, em suas obras literárias, denuncia as mazelas das relações sociais, a pobreza, a parte sombria da sociedade brasileira, traz para a literatura o excluído no seu vínculo mais íntimo com a realidade brasileira. Tais delações são temas inescapáveis em outras obras do autor: *O país do carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1937) *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1961) e *Dona flor e seus dois maridos* (1966). São obras, entre outras que retratam a condição do homem, em uma minuciosa investigação da realidade social. São narrações que imbricam a realidade dos fatos e a ficção cultural pela veia popular. O escritor baiano, enquanto intelectual, na sua luta por revisar a identidade nacional, cumpriu a sua missão que conforme Edward Said, é a de “universalizar de forma explícita os conflitos e as crises, dar maior alcance humano à dor de um determinado povo ou nação, associar essa experiência ao sofrimento dos outros” (SAID, 2005, p.53).

Enfim, *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* é uma obra que, por meio de duas personagens neopícaras, Vasco e o narrador-personagem, exprimem os valores da sobrevivência em uma sociedade segmentada, permitindo ao leitor conhecer partes da condição social burguesa da primeira metade do século XX.

### **3.4- Carnavalização: o mundo às avessas**

*Melhor é de risos que de lágrimas, escrever  
porque o riso é a marca do homem.*

*Gargantua, Rabelais*

Jorge Amado, em suas obras, procurou retratar “povo mestiçado, suas festas e seus sabores” com o objetivo de escrever para/sobre a liberdade quer seja: religiosa, artística, amorosa e identitária (GOLDESTEIN, 2009, p. 12). O humor é o eixo temático que tange as raias do anarquismo e da carnavalização quer seja das tradições religiosas ou outra ordem modelar que imponha em parâmetros a serem seguidos.

A temática principal desta parte do estudo é a relação do riso e de outros atributos que possam demonstrar a carnavalização implícita ou mesmo explícita com gênero neopicaresco. Principalmente no que se refere à estrutura, ao picaresco discurso do narrador e do protagonista, ao realismo grotesco e a intervenção da magia.

Assim, é pertinente observar que na ficção romanesca do autor baiano as festas, a alegria e o otimismo sempre foram valorizados, traços que a aproximam do gênero neopicaresco, além do forte tom de denúncia social. É a partir dessa perspectiva que estudamos *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*. Evidenciamos, eventualmente, os elementos do fantástico-carnavalesco presentes nas narrativas *A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua* e *Dona flor e seus dois maridos*.

As colocações de Bakhtin nos dão base para refletirmos sobre a anunciação da carnavalização presente nas linhas do gênero picaresco:

As fontes básicas da carnavalização da literatura dos séculos XVII, XVIII e XIX foram os escritores renascentistas, principalmente Bocaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes e Grimmelshausen.[...] O romance picaresco retratava a vida desviada do seu curso comum e, por assim dizer, legitimado, destronava as pessoas de todas as suas posições hierárquicas, jogava com essas posições, era impregnado de bruscas mudanças, transformações e mistificações, interpretava todo o mundo representável no campo do contato familiar (BAKHTIN, 2010, p. CLXXXIII).

*Os velhos marinheiros ou capitão-de-longo-curso* é uma obra composta por vários elementos, tendo como exemplo: diálogo filosófico, aventuras, fantástico, sagrado e profano, por isso é possível aproximá-la da tradição da sátira menipéia. As peripécias das personagens têm como palco os bordéis, as feiras, as prisões e os prostíbulos. Essas características a aproxima ao gênero sério-cômico. Podemos

acrescentar ainda, a liberdade de invenção do enredo, criando situações extraordinárias, fantásticas, inesperadas. Os escândalos também têm lugar nesse tipo de narrativa, já que “abrem uma brecha na ordem inabalável, moral das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam” (BAKHTIN, 2010, p. CXXXIV).

Nesse nível, temos que, a tradição da sátira menipéia está intimamente ligada ao processo de carnavalização. Para Sant’ana (1983, p.57) ler os escritos de Bakhtin no que confere às tais sátiras é reler Jorge Amado. Reconhecidamente, a obra literária escolhida como *corpus* da tese pode ser apreciada como estimuladora de uma “concepção carnavalesca do mundo” (BAKHTIN, 1999, p. 30).

O princípio basilar da teoria da carnavalização Bakhtiniana é o destaque para a presença do humor e do riso ambivalente que permite uma reviravolta dos valores hierárquicos estabelecidos na sociedade ocidental - o riso popular que destitui, rebaixa profana e cria nova vida. Sob esse prisma, DaMATTA assinala que o carnaval celebra “o riso e a desordem, a escolha do papel social (pelas ‘fantasias’) e do grupo, as inversões e vivências utópicas de abundância, ausência de trabalho, liberdade e igualdade de todos, os festivais da ordem remetiam a uma visão oposta” (DaMATTA, 1997a, p. 88).

Bakhtin, nos seus estudos, sublinha que o carnaval era uma festa constituída por manifestações da cultura popular medieval e do Renascimento. De maneira que os espetáculos cômicos e expressões da população eram considerados como momento de ridicularização do discurso político-religioso. Um mundo exterior ao da Igreja e ao do Estado era criado, construindo uma segunda vida, em que todos participavam ativamente.

O carnaval é uma festa que precisa do contado público, como maneira de abolir convenções sociais e de derrubar hierarquias “o contato é livre, é familiar, os gestos se libertam das coerções e o discurso é franco” (FIORIN, 2008, p.92-96). Por isso, se diz que nas festas populares operavam em uma visão dualística: nascimento e vida, louvor e injúria, juventude e decrepitude. É uma festa popular em que é revelada a mais cruel realidade cotidiana. É um espetáculo que se situa na fronteira entre a vida e a arte. Nas palavras de Bakhtin



O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“*monde à l’envers*”) (BAKHTIN, 2010, CXXXIX-CXXXX).

Para o estudioso russo, o carnaval não é, de fato, um fenômeno da literatura, mas uma prática ritualista que une ações construindo uma linguagem simbólica, que de forma sincrética transporta o carnaval à literatura.

A carnavalização literariamente significa a transposição do espírito carnavalesco para a arte, representado pela alegria e pelo espírito jocoso da cultura popular, onde reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e das transformações. Sob a tutela de Bakhtin, o carnaval é considerado o *locus* da inversão, em que os excluídos ocupam o centro simbólico: plebeu vira rei, como um estouro de alteridade. Um espaço em que as hierarquias são subvertidas e não há censuras linguísticas, em que os dominados podem, enfim, legislar.

No mesmo sentido, DaMATTA compreende que é no carnaval que se estabelece

[...] um *continuum* marcado pelo diálogo e pela comunicação explosiva, sensual e concreta de todas as categorias e grupos sociais. As distâncias são eliminadas precisamente porque o mundo está de cabeça para baixo, perdendo temporariamente a sociedade os seus centros regulares de poder e hierarquização (DaMATTA, 1997a, p. 98).

O ilustre sociólogo brasileiro, DaMatta, considera que a “carnavalização é a possibilidade do diálogo entre as categorias divergentes, rigidamente subordinadas pelas hierarquias do mundo diário”. O estudioso completa: “dialogar é relacionar [...] pessoas, categorias e ações sociais que normalmente estariam soterradas sob o peso da moralidade sustentada pelo Estado” (DaMATTA, 1997a, p. 99). Nesse sentido o “carnaval de rua” é um evento que proporciona o encontro de forma “aberta” com todas as classes da hierarquia social, acrescenta ainda o sociólogo brasileiro: é “um momento em que as regras, rotinas e procedimentos são

modificados, reinando a livre expressão dos sentimentos e das emoções, quando todos se podem manifestar individualmente” (DaMATTA, 1997 b, p. 114; 161)

Entendemos como DaMATTA que Jorge Amado, a partir de *Gabriela, cravo e canela*, imprimiu o humor em suas obras, contribuindo para a percepção da sociedade brasileira por intermédio do dialogismo. O próprio escritor declarou certa vez, de maneira clara e categórica que o humor esteve mais presente em sua obra a partir *Gabriela*. Entretanto, ele não acreditava em divisão de sua escrita, e sim em uma continuidade.

Em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* o autor baiano elabora uma literatura dialógica, “onde o contador de histórias fala com o leitor e também com os personagens” como estudado anteriormente (DaMATTA, 1997a, p. 99). Trata-se de uma característica da narrativa do tipo folhetim, com a qual, no interior baiano, o autor teve estreita aproximação no tempo de infância. Os romances picarescos, por sua vez, apresentam certa semelhança com a estrutura folhetinesca, não só pela estrutura peculiar de aventuras, mas pela publicação de *Lazarillo de Tormes*, em capítulos diários no rodapé do jornal francês *La presse*, a partir do dia 5 de agosto de 1836, consoante Ana Maria Machado ( 2006, p. 50)

Revela-se, então, um sistema de ecos capaz de fazer sugerir em algumas obras de Jorge Amado certa familiaridade com o ancestral romance folhetim, por conseguinte com a picaresca. Nas palavras de Machado, as narrativas amadianas apresentam “ambiente de marginalidade social, o senso de humor da narrativa, a vasta galeria de tipos humanos [...] anunciam sua descendência fecunda em diversos folhetins” (MACHADO, 2006, p. 52).

A utilização da linguagem coloquial (escrita na voz do povo e para o povo), enredos repletos de aventuras, engajamento social, incursões pela técnica dos cordéis e farsas medievais, são características folhetinescas. Jorge Amado se apropria de tais recursos não só para conquistar leitores, mas para garantir a voz e a vez aos excluídos.

*Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, *A morte e a Morte de Quincas Berro Dágua*, inclusive *Dona Flor e seus dois maridos*, são narrativas de aventuras, carregadas de elementos que intencionalmente prendem a atenção do leitor. Esse modelo literário cerca-se de técnicas que lhe promovem a curiosidade, pois cada capítulo aguça o desejo ao próximo. Saltam aos olhos as ilustrações

realistas da condição humana, promovendo, dessa maneira o registro da vida cotidiana de maneira verossímil.

A linguagem folhetinesca é simples, por ser um tipo de narrativa destinada a um público vasto e heterogêneo, de todas as classes sociais. As narrativas de folhetim, conforme declara Bakhtin, no “lugar da nossa vida enfadonha nos oferecem um sucedâneo, é verdade, mas se trata de uma existência fascinante e brilhante”. De certa forma, o mais importante nesse gênero literário é atribuído ao fato de que “pode-se participar dessas aventuras e se auto identificar com os seus personagens, tais romances quase servem de substitutos da nossa vida particular”, completa com a possibilidade de “introduzir-se a si próprio no romance” (BAKHTIN, 2014a, p. 421).

Observamos, especificamente em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* e em *Dona Flor e seus dois maridos*, que Jorge Amado intitula os capítulos e os subcapítulos de maneira a preparar o leitor para o que vai acontecer ou como aconteceu, nas palavras de Lucas, “preparando o leitor para, na leitura, inteirar-se do clima de frança relativização de valores e conceitos” (LUCAS, 2009, p. 279). O título da secção já diz tudo. Portanto, o receptor capta não só o objetivo do capítulo como também o prazer do autor em contar e recontar uma história, nos moldes da tradição oral.

O ponto que defendemos aqui é que, a literatura de Jorge Amado, pelo viés de prender a atenção do leitor, acabou criando narrativas que lembram o gênero folhetinesco. Em primeiro lugar, porque o escritor construiu um tipo de narrador astuto, capaz de artimanhas para seduzir o leitor. Como exemplo, citamos: a retomada de ações expostas em capítulos anteriores; a explicação do aparecimento de personagens; as conversas com o leitor, enfim procedimentos utilizados no folhetim. Em segundo lugar, pelo uso da sátira, na mais favorável tradição do folhetim, como forma narrativa de “fazer alar o escritor” (DaMATTA, 1997a, p. 102).

A organização narrativa da forma de folhetim facilita o entendimento da trama, pois, como preceitua, é um gênero muito popular até hoje no Brasil, e “igualmente carnavalesco”, visto que

[...] deseja, como todo carnaval, o envolvimento de autores, atores e espectadores; espera que sua estrutura dramática reproduza a própria vida e opere por meio de uma recuperação onipotente do autor, que a cada

capítulo tem de recontar parte da história para obter continuidade dramática (DaMATTA, 1997a, p. 100).

### Sobre as escritas de Jorge Amado, pós-*Gabriela*, DaMATTA completa:

Observo que nesta sua "segunda fase" Jorge Amado não escolhe o romance realista e biográfico [...] mas toma um outro caminho. Seu instrumento de diálogo é a novela tipo folhetim, carnavalesca, onde autor/leitor e personagens trocam sistematicamente de posição e onde se apresenta uma atitude hedonística e aberta diante de fatos da vida e da sociedade. Por outro lado, seus sujeitos [...] são marginais do mercado de trabalho cuja única opção visível e sincera são suas relações de amizade e a sabedoria com que enfrentam os exploradores do povo e as durezas da vida diária. Seu partido são seus amigos, sua ideologia é a do amor à vida, sua luta é contra o preconceito das elites que pensam que o mundo pode ser resumido numa fórmula ou decidido por meio de um passe de mágica ideológico (ou pela ideologia como magia) (DaMATTA, 1997a, p. 104).

Ana Maria Machado em seu esplêndido estudo sobre Jorge Amado - *Romântico, sedutor e anarquista: como e porque ler Jorge Amado hoje* - observa que estilo folhetinesco do escritor baiano é possível visto à "erotização da narrativa", sob o ponto de vista de "um mecanismo que joga com promessa e adiamento para prolongar o prazer [...] sempre acenando com mais satisfação no futuro" (MACHADO, 2006, p. 61). Um tipo de literatura que, nas palavras de Barthes, relaciona-se ao desejo e ao prazer, um momento de transformação mediante a conquista, em uma verdadeira erótica (BARTHES, 1973). A descrição das aventuras do protagonista prende a atenção do leitor despertando para o jogo mágico da literatura.

Evidentemente, nessa linha, identificamos na escrita de Jorge Amado a inclusão da discussão sobre a exploração e a dominação sob a força subversiva do riso e da carnavalização, contrapondo os valores dominantes. Essa é, portanto, a aproximação com o romance de folhetim. O discurso do autor insinua pontos com cunho político e social, acentuando o "generoso impulso de atrair novos leitores para o universo da palavra escrita, com vontade de revirar a história, de vingar as injustiças sofridas pelos inocentes ou desprotegidas" (MACHADO, 2006, p. 58).

Por essa referencialidade, para DaMATTA, o escritor responde ao sério com o carnavalesco “ataca com o informal e o misterioso, [...] À divisão definitiva entre vida e morte, sonho e realidade, passado e presente” (DaMATTA, 1997a, p. 106). Uma vez que o carnaval é uma festa conhecida pela inversão de valores onde as desigualdades sociais e hierarquias são ignoradas, julgando a ordem enquanto desordem.

Sob o aspecto da ordem e da desordem é que iremos refletir a propósito da “coroação do parvo” do narrador autodiegético em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*. Bakhtin ensina que essa é uma ação do carnaval que dá ênfase às “mudanças e transformações da morte e da renovação”. É um ritual “biunívoco”, que representa a “inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação” (BAKHTIN, 2010, p. CXXI; CXXII), visto que:

[...] exerceu influência excepcional no pensamento artístico-literário. Ele determinou um especial *tipo destronante* de construção das imagens artísticas e de obras inteiras, sendo que, neste caso, o destronamento é ambivalente e biplanar por excelência. Se a ambivalência carnavalesca se extinguisse nas imagens do destronamento, estas degenerariam num *desmascaramento* puramente negativo de caráter moral ou político-social, tornando-se monoplanares, perdendo seu caráter artístico transformando-se em *publicística* pura e simples (BAKHTIN, 2010, p. CXXIII).

Utilizando a reflexão bakhtiniana a propósito do carnaval, podemos considerar que as narrativas neopicarescas quer sejam sob forma de pseudo-autobiografia do neopícaro/malandro, ou não, são influenciadas diretamente pela literatura carnavalesca. Nesses romances os protagonistas possuem duas características relevantes: a primeira, de ser um tipo de parvo, ou tolo pertencente ao escalão mais baixo da sociedade; e a segunda, de ser um anti-herói.

Em narratologia entendemos anti-herói como herói às avessas, por apresentar características opostas ao herói clássico. Para Massaud (1985, p. 29), o anti-herói é uma personagem que pode se assemelhar a muitas pessoas, que evidencia o rebaixamento e a paródia, por procurar, somente, a satisfação da fome ou a cobiça de riqueza, ao invés de buscar o amor, a honra ou a justiça.

Em se tratando de uma narrativa cujo protagonista é um parvo, percebemos uma paródia ao gênero textual literário hagiográfico. O riso se acomoda no

desencontro dos modelos literários: que outrora, narrava as biografias de santos; agora, se preocupa com a vida de um buscão. Por conseguinte, “os grandes são destronados, os inferiores são coroados” (BISCINI, 2006, p.55). Daí o uso da paródia a modelos literários entendidos como cânones.

Para Araújo, as obras de Jorge Amado pós-Gabriela fixam-se na “comicidade da paródia de palavras e situações”. Por isso, “o cômico se atrela à inteligência - do significativo da ironia à flexibilidade da sátira [...] é indispensável saber que o cômico é improgramável: ele brota natural da espontaneidade automática” (ARAÚJO, 2003, p. 172). Cerqueira (1997) completa, acautelando que “a ironia é própria da individualidade genial e consiste na autodestruição de tudo que é nobre, grande e perfeito. Desta maneira abstrata esta forma aproxima-se do cômico” (CERQUEIRA, 1997, p. 22).

Tomemos inicialmente a obra *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* em que o narrador malandro autodiegético dá início à narrativa e justifica a história: desvendar a verdade de maneira objetiva tal qual o historiador. Em outras palavras, o romance apresenta-se como narração motivada, posto que ao neopícaro fosse determinada uma tarefa (concorrer ao concurso público). Isso significa que a pseudo-autobiografia neopicaresca consiste em uma resposta a uma missão imposta, nesse caso desejo de participar do concurso público.

Seguindo essas reflexões, observamos que na produção escrita do neopícaro, as relações de poder se manifestam, o narrador-personagem se percebe hierarquicamente inferior. Com efeito, justifica o empenho em influenciar a convicção do leitor. Tal esforço faz parte da relação de poder, já que o narrador atira-se:

Num trabalho de pesquisa como este a que me atirei (para matar o tempo e também para ver se com ele posso participar de um concurso lítero-histórico do Arquivo Público), tentando restabelecer a verdade, certos detalhes necessitam ser levados, se não a debate público, pelo menos ao exame das personalidades gradas, capazes de sobre eles emitirem doura opinião. Eis por que consultei sobre o assunto o Meritíssimo Dr. Alberto Siqueira, cuja importância representa no Periperi de hoje aquilo que no passado significou a presença do comandante Vasco Moscoso de Aragão. O juiz é homem de saber universal, nenhum ramo do conhecimento humano escapa à sua curiosidade, do direito à filosofia, da economia às discutidas questões sexuais (AMADO, 2009, p. 71).

Percebemos claramente na passagem acima quanto o narrador se rebaixa na esfera intelectual “pelo menos ao exame das personalidades gradas, capazes de sobre eles emitirem douta opinião” (AMADO, 2009, p. 71). Na tentativa de esclarecer a veracidade e superar as controvérsias relativa às duas versões da biografia de Vasco Moscoso de Aragoão, sua primeira ação foi de submetê-las ao exame de pessoas cultas e importantes da sociedade local. A relação de poder restou clara, o narrador entregue a sua árdua tarefa de “restabelecer” a verdade carecia do aval das personalidades detentoras de sabedoria e de erudição.

Constatamos então, que no nível da narração as relações de poder estão invertidas: o narrador autodiegético, é uma personagem que ocupa o nível inferior da pirâmide social. Conseqüentemente, o poder da palavra precisa do aval de um “homem de saber universal”, um verdadeiro intelectual. É justamente esse o ato excepcional que exemplifica a inversão da relação de poder.

Como observa Bakhtin, na sociedade do século XVI, havia um espaço em que as hierarquias eram subvertidas e as censuras linguísticas abolidas. Nesse lugar, os dominados podiam legislar até mesmo paródia provocando o riso generalizado. Esse espaço é a cultura do carnaval.

As inversões das relações de poder simbólico ascendem o narrador-personagem neopícaro, o que explica o ajustamento à literatura carnalizada. Bakhtin afirma ser o festejo carnavalesco uma tradição, em que as hierarquias são provisoriamente invertidas. O mundo às avessas é experimentado e vivenciado. O universo da inversão ou do próprio rebaixamento abrangia a coroação do parvo. Nas palavras de filósofo temos que

durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação dos quais participara cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente (BAKHTIN, 1999, p. 6).

Concretamente, a coroação do parvo, aqui entendido como sinônimo de pequeno, nos romances picarescos e neopicarescos corresponde a elevação do narrador. Em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* o narrador-personagem autodiegético é um burguês rebaixado, sem títulos ou posses, um mero

funcionário público que vislumbrava o prêmio literário, aliás, participava do segundo concurso literário. A enunciação é assumida, então, por uma criatura inepta elevada à categoria de escritor.

Nesse viés, o gênero literário neopicaresco pode ser visto como anunciador dos vários problemas dos excluídos, sob o ponto de vista dos injustiçados. Por conseguinte, é a vida do buscão que se transforma em obra prima por isso as motivações e ações são pequenas e terrenas, como a satisfação corporal, o escatológico e a copulação.

Na obra *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* o narrador autodiegético se declara ser uma figura periférica. É um mero observador social conformista, trabalhador da máquina pública que exerce uma função diminuta, com características inversas ao herói clássico. Com certeza, trata-se de um anti-herói, já que não exhibe um comportamento heróico. Uma característica constituinte da inversão do herói clássico, na proporção que esse era o centro da tensão narrativa.

A posição rebaixada do narrador autodiegético na sociedade é percebida durante a aventura de tornar-se um escritor. Ele não fora acolhido pela crítica, já que possuía uma escrita sem emoção. O que o levou a sofrer duras críticas dos letrados do balneário. E de fato, o discurso de uma personagem popular será também coloquial. À luz dos estudos bakhtinianos observamos o seguinte:

ocorre também a carnavalização da *linguagem* dos povos europeus. Camadas inteiras da linguagem - o chamado *discurso familiar de rua* - estavam impregnadas da cosmovisão carnavalesca; criava-se um imenso acervo de livre gesticulação carnavalesca [...] A cosmovisão carnavalesca com suas categorias, o riso carnavalesco, a simbólica das ações carnavalescas de coroação-descoroação, das mudanças e trocas de trajes, a ambivalência carnavalesca e todos os matizes da linguagem carnavalesca livre – a familiar, a cinicamente franca, a excêntrica e a religioso-injurosa, etc. penetraram a fundo em quase todos os gêneros da literatura de ficção (BAKHTIN, 2010, p. CXLVII).

Nessa mesma direção, Fábio Lucas, sobre a escrita de Jorge Amado, afirma que a sua prosa é “pontuada de oralidade, constitui um desafio à tradição artística herdada no século passado, de feição lusitana, propensa a estilo elevado” (LUCAS, 1997, p. 105). O escritor baiano investiu na escritura coloquial além de harmonizar



com o contexto histórico vigente no país moderno. Diante disso, elaborou obras coerentes com tal propósito.

A língua cotidiana e oral, em tal caso, é elevada à condição de língua literária. No exemplo abaixo, o narrador-personagem

Chico Pacheco apertava os olhos miúdos: nunca vira descaramento igual. Nem mesmo Romeu das Dores, cuja profissão era testemunhar em falso nos tribunais (pagamento adiantado), velho bêbado e debochado, era tão cínico. Não possuía o comandante (comandante uma figa!) nenhum senso do ridículo, ia metendo a cara e contando, a entremear a história com nomes sonoros e complicados de portos e acidentes geográficos, com termos náuticos, e vendia sua pêta bem vendida, pelo mais elevado preço. Babavam-se aqueles ingênuos bestalhões de Periperi, cambada de bocós. Só faltavam lambar a bunda do comandante (comandante, uma banana!), uns palermas! (AMADO, 2009, p. XX)

No exemplo fica evidente a utilização da língua oral: “uma figa; peta; babavam-se; bestalhões; cambada de bocós; lambar a bunda; uma banana; palermas”. O estilo coloquial e popular encontra lugar no discurso das personagens, comprovada na voz do narrador intruso. Aristóteles (2003) defende que para gêneros baixos, estilos baixos, enquanto os gêneros elevados se caracterizam por utilizarem linguagem literária.

De outra parte, a exemplo do romance picaresco, a constituição do texto em análise inclui alguns episódios que contrapõem da língua literária e a língua coloquial. O estilo amadiano paródia o intelectual acadêmico, que se vê como guardião do conhecimento. Em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, o narrador-personagem neopícaro utiliza a linguagem culta da literatura cânone justamente para parodiar o gênero literário sério. Nas obras carnavalizadas percebemos o rebaixamento dos textos oficiais e sérios para cômicos e jocosos, o que é ratificado mediante encontros de níveis de linguagem (coloquial X literário). Em tais embates linguísticos confirma-se a intenção do narrador oriundo dos estratos culturais baixos em criticar a cultura oficial:

Se transcrevo aqui o texto integral da honrosa carta do ínclito baiano, é para que a leia o pasquineiro Wilson Lins. Escondido no pseudônimo de Rubião Braz, esse jornalista de maus bofes tentou arrasar-me numa crônica em “A

Tarde”, levar-me ao ridículo. Tivesse eu um título de doutor e ele teria sido mais amável e cordial. Ele e toda a crítica. Em vez de destratar-me, seria um coro de elogios (AMADO, 2009, p. 116).

O riso é proveniente da divergência entre os modelos do nível de linguagem: coloquial X literário, no mesmo parágrafo. O narrador-personagem é a personificação da crítica ao pedantismo literário, apesar de ser proveniente de uma posição social inferior, beneficia-se da linguagem normativa e dos valores burgueses (utilização de adjetivos rebuscados) com a clara intenção de repreendê-los. Na sequência, utiliza palavras restritas ao uso familiar: “bofes”. Observamos então, a utilização da “pluralidade de estilos e a variedade de vozes” dos gêneros literários nas palavras de Bakhtin, a politonalidade da narração se caracteriza pela “fusão do sublime e do vulgar”. De forma que, “concomitantemente com o discurso de representação surge do discurso representado” (BAKHTIN, 2010, p. CXXV).

A paródia é uma peculiaridade da literatura carnalizada, baseada na utilização da palavra alheia com finalidade oposta à do emissor. Com efeito, é satírico dado que compatibiliza o cômico com a crítica social, construindo uma realidade distinta que se define pela inversão social - eixo estruturante da carnalização.

A cosmovisão carnavalesca é “dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível” (BAKHTIN, 2010, p. CXXIV). Nesse cenário a paródia cria o “duplo destromante”, ambivalente, no qual o mundo é visto às avessas (BAKHTIN, 2010, p. CXLIII).

Outra particularidade da cosmovisão carnavalesca é as cenas de escândalo e as condutas estrambóticas. Adicionalmente, parece-nos que o episódio, já citado no subcapítulo “Caleidoscópio social”, em que o desembarcador Rufino é surpreendido no quarto do bordel com Mimi, uma prostituta com “mais ou menos da idade de sua neta” lança uma nova questão pertinente (AMADO, 2009, p. 123). Analisemos o comportamento hiperbólico da personagem Rufino, o modo de uma ação própria da literatura carnalizada. No exato momento em que o casal estava no quarto, eis que ocorre uma invasão no Cabaré, acarretando grande alvoroço. O tumulto é a causa das náuseas na personagem, motivando os atos escatológicos e coprológicos. O elemento escatológico da cena rompe riso de forma inesperada, num gesto que rebaixa e degradada a imagem do poder judiciário.

A ideia dos atos fisiológicos de matéria fecal ou urina confirma o tom humorístico do texto, aproximando-o da concepção medieval, a qual prevaleceu no início do Renascimento. Para Minois,

A paródia medieval, [...], vai ser um processo de rebaixamento, explicando o alto pelo baixo – não sob uma perspectiva puramente negativa, mas com o objetivo de recreação. As formas nascem e morrem na sopa biológica primordial, e essa realidade proteiforme, em que o nobre e o vil procedem dos mesmos mecanismos, é altamente cômica. Então o cômico popular vai espocar-se no “baixo”: a absorção do alimento, a excreção, o acasalamento, o parto na sujeira, os odores e os ruídos ligados ao ventre e ao baixo-ventre, todas as funções que rebaixam, mas, por outro lado, regeneram (MINOIS, 2003, p. 158).

O episódio toca as raias do ridículo por duas condições: promoção da delação social (já estudada em subcapítulo anterior) e degradação do corpo ao intuir a excreção da matéria orgânica. Na cena, o realismo grotesco é percebido no rebaixamento corporal, em particular nas aberturas do corpo humano relativas pelo ato de comer, beber e evacuar. Portanto, é exemplo de humor escatológico, enquanto imagem grotesca do corpo.

Para Bakhtin, o realismo grotesco está englobado no princípio do rebaixamento, onde o sublime é materializado e o coração ocupa o lugar do genital. É, por isso, caracterizado pela manifestação do estado de transformação incompleta. Trata-se de um fenômeno ambivalente, inconclusivo.

O humor, para Araújo, “libera o real das cascas sombrias do autoritarismo e da opressão pela vontade do ego insubmisso” (ARAÚJO, 2003, p. 171). É uma manifestação desacomodada da percepção construída do universo. Desorganiza a ordem e provoca a revisão dos conceitos.

O segundo episódio, já comentado no subcapítulo “Caleidoscópio social”, é relativo ao momento em que o Capitão-de-longo-curso sente ânsias estomacais na primeira refeição a bordo do Ita, no terceiro episódio do romance, também essa celebração termina em rebaixamento. O banquete faz parte da vida corporal e material (comer, beber, copular ou parir), sob o crivo de Bakhtin remete aos princípios da superabundância e da fertilidade, verdadeiramente é o “triunfo da vida

sobre a morte”, indicando o renascimento (BAKHTIN, 1999, p. 247). Como resultado, temos o corpo recebendo um significado de incompletude e renovação.

Os dois episódios confirmam a carnavalização, na medida em que descrevem cenas extravagantes, identificando-se com o realismo grotesco. O narrador heterodiegético relata as situações com ênfase nas expressões escatológicas, em semelhança ao gênero picaresco, já que a escatologia é baseada na inversão de valores, o que provoca o riso. Nesse viés, a fábula incorporou ao texto literário a marginalidade da escatologia para carnavalizar as verdades anteriormente concebidas, o narrador ao descrever as cenas acima com as peculiaridades corporais ratificou os elementos cômicos da narrativa.

O inacabamento e o corpo em constante transformação são as principais características das imagens grotescas ligadas ao excesso. Tais símbolos colocam no mesmo patamar o corpo, o nascer e os excrementos, criando cenas excêntricas, aproximando os opostos. Com efeito, termo grotesco, para Discine, “passou então a exprimir a transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência” (DISCINE, 2006, p. 58).

O realismo grotesco se apresenta no *corpus* da pesquisa mediante o motivo da copulação. Na primeira parte do livro *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, no capítulo “Onde se trata de aposentados e retirados dos negócios, com mulheres na praia e na cama, donzelas em fuga, ruína e suicídio, e um cachimbo de espuma-do-mar”, quando o olhar do narrador heterodiegético explora a sociedade de Periperi, assinala o caso de traição de Ruth, esposa do oficial da Polícia Militar Ananias, com o “jovem terceiranista de direito Arlindo Paiva” (AMADO, 2009, p. 26):

Não estava solitária e triste. Apenas atravessou a soleira da porta, teve o tenente-coronel a primeira surpresa: ao vê-lo, Zefa, a empregada, cuja dedicação ao casal datava de muitos anos, disparou pela porta dos fundos, a pedir socorro. Do quarto de dormir vinham sons alegres, o riso de Ruth e mais outro riso, meu Deus! Com os pacotes dependurados dos dedos, a garrafa de vinho sob o sovaco, Ananias arrombou a porta da alcova com um pontapé. Homem pouco sensível às visões estéticas, não se empolgou com o espetáculo dos corpos jovens e nus nem com a poesia das ternuras trocadas entre o talentoso estudante e a formosa coronela. Não se encheu de admiração, encheu-se de raiva, atrapalhavam-no os embrulhos (havia enfiado os cordões nos dedos), tiravam-lhe parte da dignidade necessária naquele momento. Foi o que salvou o jovem Paiva. Sem se preocupar com as roupas, saltou do leito, abriu a janela, alcançou a rua. Nu como Deus o

pôs ao mundo, atravessou a praça cheia de gente, numa velocidade de campeão de corrida. Livre finalmente dos embrulhos, o revólver na mão, o tenente-coronel da Polícia Militar apareceu logo depois a persegui-lo com palavrões e tiros. Pela janela aberta, os curiosos mais audazes ainda puderam ver a desnuda e consolada solidão de Ruth a gritar inocência (AMADO, 2009, p. 27; 28).

Temos, nessa passagem, a cena bizarra da traição cujo palco é a casa. Do ponto de vista fenomenológico, a casa representa a origem do homem, por conseguinte é o espaço em que se encontra a tranquilidade inicial e a segurança. Em *A poética do espaço*, Bachelard explica que “é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 2000, p. 366). Símbolo feminino significa abrigo, acolhimento, amor. Jorge Amado desmistificou-a, transformando-a em lugar de traição e de profanação da instituição matrimonial, enfim, de plena descoberta do prazer libidinoso.

A força da comicidade dessa cena está na fuga do amante a correr nu nos espaços públicos, “como veio Deus o pôs no mundo” (AMADO, 2009, p. 27). Um bom exemplo de promoção do riso pela desordem social, ferindo a moral burguesa mantedora das hierarquias e dos conceitos entre o sublime e o grotesco. A traição assegura, por conseguinte, o derrocamento da sociedade burguesa.

As cenas de escândalo, considerando os apontamentos bakhtinianos, promovem “violações da marcha universalmente aceita”, logo “abrem uma brecha na ordem inabalável, normal das coisas e acontecimentos humanos” (BAKHTIN, 2010, p. CXXXIV). Nos fragmentos acima, Jorge Amado, ao criar cenas excêntricas aproxima o cômico do sagrado, como forma de sátira social.

Na postura de Bakhtin “a cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível” (BAKHTIN, 2010, p. CXXXIV). Essa dinâmica remodela as atitudes humanas, impondo novos valores, como aconteceu na sequência do episódio jocoso da traição. O casal, Ruth e Ananias, refizeram, depois de breve interrupção, o relacionamento conjugal:

Desapareceu o estudante, escondido pela família ou por amigos. Houve longas explicações a portas fechadas entre o militar e a esposa, malas foram arrumadas e partiram naquela mesma noite, pelo último trem. Iam os

dois muito agarradinhos e carinhosos, segundo o testemunho de alguns felizardos que assistiram ao embarque (AMADO, 2009, p. 28).

O autor destrona a imagem de sagrado da casa rebaixando-a ao nível material e corporal: a do comer, a do beber e dos relacionamentos libidinosos. Nessa esfera, como reflete Bakhtin, encontramos o valor positivo, o do renascimento. “É o baixo que dá à luz” (BAKHTIN, 1999, p. 270). As imagens da traição não revelam apenas o destronamento, mas também o renascimento. Por esse caminho, temos que a sensualização para Jorge Amado significa a própria exaltação à vida, uma maneira de recusar a repressão dos desejos, um exercício à sexualidade mais livre, por isso o recomeço do matrimônio de Ruth e Ananias é possível.

Em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, o desenrolar dos episódios são marcados por cenas de realismo grotesco. O que demonstra o fragmento abaixo:

Seu Adriano Meira iluminara, certa feita, com sua lanterna, a mais velha das irmãs, de vestido suspenso até o umbigo, atracada com desconhecido, alta madrugada, na praia, “o coxame reluzindo”. Coisas desse estilo, uma quantidade. As chuvas caíam fortes, encharcando as ruas arenosas, adubando as imaginações. Ah! um escândalo assim, com homem casado e moça solteira fugindo, com outra se perdendo na praia, com suicídio e ruína, só mesmo os habitantes de Periperi podem lhe dar seu inteiro valor. Enche os dias de chuva, quando os veranistas desertam e o subúrbio vive de recordações (AMADO, 2009, p. 30).

O desejo é vivenciado de forma intensa, sem intromissões morais ou religiosas. O ato de copulação é descrito de maneira grotesca entranhados na sensualidade e no erotismo. Nessa linha é que se cumpre a força do baixo material e corporal, nas linhas de Bakhtin

os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os *atos do drama corporal* – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras exceções: transpiração, humor nasal, etc.) a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo - *efetuam-se nos limites*

*do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados* (BAKHTIN, 1999, p. 277)

No âmbito da narrativa notamos que Jorge Amado, no capítulo “De como a sensual bailarina Soraia e o rude marinheiro Giovanni participam do velório e do enterro da velha Doninha Barata”, promove a aproximação de ações que são, costumeiramente, separadas, como tristeza e alegria, morte e vida, juventude e velhice. O que engendra, assim, o sentido da própria renovação:

Nem mesmo a morte — aliás aguardada há meses — de Doninha Barata, viúva de Astrogildo Barata, aposentado das Águas e Esgotos, conseguiu abrir um hiato no interesse despertado pela chegada e instalação do comandante. Como se já não lhes sobrasse tanto tempo para o medo.

[...]

Estivera o comandante no velório. Vestido com seu paletó de sarja azul com botões metálicos, o cachimbo e o boné. Mas, talvez porque mal chegara da cidade, não entrava curvado e abatido como se aquele cadáver fosse apenas um prólogo de sua própria morte... Fitou a face descarnada de Doninha, a quem não chegara a conhecer, e comentou quase risonho:

— Vê-se que quando moça foi uma bela mulher... .

[...]

— Bonitona, sim.

O comandante sentou-se, cruzou as pernas, acendeu o cachimbo (não o de espuma do mar, indecente para velório; era um cachimbo negro, de boquilha curva), olhou em torno, alimentou a conversa:

— O rosto da falecida lembra-me, nem sei por que, o de uma dançarina árabe que conheci, já se vão muitos anos, quando andava a bordo de um cargueiro holandês. Por causa dela, meu piloto, um sueco, Johann, ia desgraçando sua vida... Mas consegui salvá-lo... (AMADO, 2009, p. 36;37)

O Capitão Vasco Moscoso ao contemplar a morta no caixão desvendou sua beleza, confirmada por um antigo conhecido: “Bonitona, sim”. O comentário associou os opostos: a morte e a vida. O texto revela, à conta disso, as imagens da literatura sério-cômica, exemplificada pelo rito do destronamento da cerimônia funerária, uma vez que são, também, efeitos utilizados nas sátiras menipéias. Tais imagens, para Bakhtin, são características da literatura carnalizada, pois,

[...] tende a abranger e a reunir os dois pólos do processo de formação ou os dois membros da antítese: nascimento-morte, mocidade-velhice, alto-baixo, face-traseiro, elogio-impropério, afirmação-negação, trágico-cômico, etc., sendo que o pólo superior da imagem biunívoca reflete-se no plano inferior segundo o princípio das figuras das cartas do baralho. Isto pode ser expresso assim: os contrários se encontram, se olham mutuamente, refletem-se um no outro, conhecem e compreendem um ao outro (BAKTHIM, 2010, p. CCXI).

A excentricidade da cena está na insistência do Capitão, em plena cerimônia fúnebre, em contar aos espectadores as aventuras amorosas com a dançarina árabe. Ao rememorar os momentos de prazer e alegria num momento de tristeza, Vasco evidencia a aproximação de dois polos - tristeza/alegria. Na imagem acima existe muito do burlesco, vinculado ao baixo material corporal:

Num passo de dança, foi Soraia enchendo a sala, enquanto o comandante procurava, afanosamente, recordar a melodia exótica do alucinante bailado, para trauteá-la:

— A música não é meu forte mas guardei a melodia...

E como esquecê-la, senhores, se ela bulia com o sangue dos homens, música langorosa como um vício? Viciara-se Johann, perdera a cabeça. Música e dança, Soraia era como uma doença a penetrar no sangue, envenenando-o. Os braços de serpente, as despidas pernas, o fulgor das pedras preciosas sobre os seios, uma flor no ventre, quem não perderia a cabeça?

Todos eles dão razão a Johann, comovem-se com o desvelo do comandante para com seu companheiro de tripulação, arrancando-o dos braços voluptuosos e caros da dançarina. Ah! esses braços, essas pernas, esses seios... Cada um deles vê Soraia na sala. Ela dança e sua nudez de rosas e esmeraldas esconde o cadáver raquítico de Doninha, espanta o medo e a morte.

No outro dia, pela manhã, no enterro, foi novamente o comandante quem os afastou do círculo da morte, ao aparecer envergando uma farda de cerimônia, magnífica (AMADO, 2009, p.38).

Como na sátira menipéica que aliava os pontos bruscos com “aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais”, o universo do romance também promove a união das fronteiras (BAKHTIN, 2010. p. CXXXV). O texto amadiano adere ao pensamento insubordinado; isso o transforma em alegre e jocoso. No fragmento em foco, o riso cumpriu sua função de aliviar as tensões, atenuando o sofrimento humano. Vasco Moscoso, ao contar a aventura amorosa confortou a dor da perda de um ente querido da comunidade: “esconde o



cadáver raquítico de Doninha, espanta o medo e a morte”. A carnavalização tornou viável o diálogo dos opostos.

O traço marcante em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* é o rebaixamento, isto é, “a transferência do plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1999, p.17). O protagonista, Vasco Moscoso de Aragão e também o narrador não nomeado profanam e maculam as virtudes: são interesseiros, mesquinhos, movimentam-se na sociedade apenas por interesse próprio.

Podemos igualmente constatar a presença do realismo grotesco e do rebaixamento na obra *Dona Flor e seus dois maridos*. A morte de Vadinho é narrada no primeiro capítulo: “Da morte de Vadinho, primeiro marido de Dona Flor, do velório e do enterro de seu corpo (ao cavaquinho o sublime Carlinhos Mascarenhas)”

Vadinho, o primeiro marido de dona Flor, morreu num domingo de carnaval, pela manhã, quando, fantasiado de baiana, sambava num bloco, na maior animação, no largo Dois de Julho, não longe de sua casa. Não pertencia ao bloco, acabara de nele misturar-se, em companhia de mais quatro amigos, todos com traje de baiana, e vinham de um bar no Cabeça onde o uísque corra farto às custas de um certo Moisés Alves, fazendeiro de cacau, rico e perdulário (AMADO, 2006, p. 3).

Já no princípio da narrativa, o narrador-observador orienta-se para o baixo, o movimento da morte em direção ao renascimento se fez presente. Conforme o ponto de vista do realismo grotesco

a morte é considerada uma entidade da vida na qualidade de fase necessária, de condição para a sua renovação e rejuvenescimento permanente. A morte está sempre relacionada ao nascimento, o sepulcro ao seio terreno que dá à luz. [...] No sistema de imagens grotescas, portanto, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor (BAKHTIN, 1999, p. 43-4).

Vadinho morreu em pleno domingo de carnaval, travestido de baiana. A ação da narrativa conduz a convergência aos polos opostos, do jeito que aconteceu em

*Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, homem X mulher; tristeza X alegria, os dois lados da vida que se aproximam. O avesso promove o caráter da inversão e da zombaria próprios da literatura carnavalizada. A realidade grotesca, nessa lógica, transforma-se em instrumento de deslocamento dos papéis sociais anteriormente determinados, inserindo-se como meio de transgressão social e literária:

O fato de estarem fantasiados de baiana não deve levar a maliciar-se sobre os cinco rapazes, todos eles de macheza comprovada. Vestiam-se de baiana para melhor brincar, por farsa e molecagem, e não por tendência ao efeminado, a suspeitas esquisitices. Não havia xibungo entre eles, benza Deus. Vadinho, inclusive, amarrara, sob a anágua branca e engomada, enorme raiz de mandioca e, a cada passo, suspendia as saias e exibia o troféu descomunal e pornográfico, fazendo as mulheres esconderem nas mãos o rosto e o riso, com maliciosa vergonha. Agora a raiz pendia abandonada sobre a coxa descoberta e não fazia ninguém rir. Um dos amigos veio e a desatou da cintura de Vadinho. Mas nem assim o defunto ficou decente e recatado, era um morto de Carnaval e não exibia sequer sangue de bala ou de facada a escorrer-lhe do peito, capaz de resgatar seu ar de mascarado (AMADO, 2006, p. 6).

Eis o exemplo de degradações do corpo grotesco em processo de hiperbolização - “enorme raiz de mandioca e, a cada passo, suspendia as saias e exibia o troféu descomunal e pornográfico”. Vadinho exibia a raiz de mandioca igualando-a as imagens grotescas do falo. É como se essa parte do corpo ganhasse autonomia e vida própria. Bakhtin retoma a singularidade do grotesco enquanto “lógica da inversão” onde o que é baixo ocupa o lugar do sublime (BAKHTIN, 1999, p. 270). A inversão traduz o nascimento e ressurreição, proporcionando a recriação do baixo material e corporal. “A função regeneradora do rebaixamento grotesco compõe a cosmovisão carnavalesca”, para trazer a lume as palavras de Discine (DISCINE, 2006, p. 56).

Pela leitura do romance constatamos que durante os momentos que antecedem o enterro D. flor não esquece dos tempos vividos ao lado do marido:

Ao vê-lo assim, porém, largado sobre o leito, inteiramente nu, não podia dona Flor, por mais esforço que fizesse, deixar de recordá-lo como era na hora do desejo desatado: Vadinho não tolerava peça de roupa sobre os

corpos, nem pudibundo lençol a cobri-los, o pudor não era seu forte. Quando a chamava para a cama, dizia-lhe: “Vamos vadiar, minha filha”; era o amor, para ele, como uma festa de infinita alegria e liberdade, à qual se entregava com aquele seu reconhecido entusiasmo aliado a uma competência proclamada por múltiplas mulheres, de diferente condição e classe. Nos primeiros tempos do casamento dona Flor ficava toda encabulada e sem jeito, pois ele a exigia nuinha por inteiro: (AMADO, 2006, p. 10)

Na descrição do texto de Jorge Amado o corpo aparece por inteiro, Vadinho a quer “nuinha”, sem nenhum tipo de ocultação, é o aspecto marcante do erótico. As alusões à sexualidade apresentam uma proporção de crítica à burguesia, principalmente por desafiar os acordos sociais burgueses. A atuação da personagem na constituição da passagem não gera a dor da perda, ao contrário, aguça-lhe o desejo orgiástico. Dois pontos de unem: luto X festa. Quando D. Flor relembra os momentos com Vadinho, não censura nenhum tipo de ação, é como se deixasse para que o leitor o completasse. Nesse viés, Italo Calvino sustenta que: “A sexualidade na literatura é uma linguagem em que aquilo que não é dito é mais importante do que aquilo que é dito” (CALVINO, 1986, apud MACHADO, 2004, p. 47). O contador de histórias baiano revelou em suas obras episódios impregnadas de sensualidade e erotização, o que contribui para estudá-las à luz da carnavalização.

Assistimos no fragmento acima a utilização de palavras ambíguas como denúncia de preconceitos - “Vamos vadiar, minha filha”. Ana Maria Machado defende que na intuição criadora do autor está presente a “de sensualidade e erotização e mergulho na cultura popular”, a linguagem utilizada pelas suas personagens é familiar e por vezes até ‘chula’, o que ajusta a tese da carnavalização bakhtiniana (MACHADO, 2006, p. 66).

Todo o livro é ilustrado com imagens grotescas do corpo, ligando o lado da ordem ao da desordem, como quer DaMATTA. A passagem do velório e do enterro, abaixo transcrita, “revelam sua natureza social e política ambígua” (DaMATTA, 1997a, p. 109), reunindo amigos dos dois estratos: os ricos e os pobres. É, portanto, a confirmação da dupla vida de Vadinho. O malandro é um ser que vive na fronteira das classes sociais, era o fio condutor da burguesia e do proletariado:

Muitos perturbaram seus projetos de Carnaval. Foi um desfilar de gente noite adentro, na sentinela do boêmio. Alguns vieram por ser Vadinho descendente de ramo pobre e bastardo de uma família importante, os Guimarães.

[...]

Os importantes recordaram Vadinho entre risos, suas histórias cheias de picaresca e de malícia, seus golpes divertidos, suas trampolinagens atrevidas, suas atrapalhões e confusões, e seu bom coração, sua gentileza, sua graça inseqüente. Também os vizinhos assim relembavam: boêmio sem horário e sem limites. Uns e outros ampliavam a realidade, inventavam detalhes, atribuíam-lhe casos e aventuras, a lenda de Vadinho começava a nascer ali junto de seu corpo, quase na hora mesmo de sua morte (AMADO, 2006, p.13;18).

Em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* Jorge Amado continuou explorando a ridicularização do ritual fúnebre. A começar pelo sorriso sarcástico no rosto do morto que em nenhum momento se apaga, parecia retomar as ofensas dirigidas à família quando de sua partida da casa. É como uma inversão vitoriosa dos vencidos aos vencedores. O riso é dessacralizador, e, até mesmo libertador.

A filha Vanda preparou, no Tabuão onde o pai morrera um velório discreto. Contudo, os amigos inseparáveis do protagonista, Curió, Negro Pastinha, Cabo Martin e Pé de Vento, resolveram prestar a última homenagem ao “paizinho”: levaram-no para a última ‘esbornia’. Presente, nessa ocorrência, a completa dessacralização da cerimônia fúnebre.

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

Quincas Berro Dágua, divertidíssimo, tentava passar rasteiras no Cabo e no Negro, estendia a língua para os transeuntes, enfiou a cabeça por uma porta para espiar, malicioso, um casal de namorados, pretendia, a cada passo, estirar-se na rua. A pressa abandonara os cinco amigos, era como se o tempo lhes pertencesse por inteiro, como se estivessem mais além do calendário, e aquela noite mágica da Bahia devesse prolongar pelo menos por uma semana. Porque, segundo afirmava Negro Pastinha, aniversário de Quincas Berro Dágua não podia ser comemorado no curto prazo de algumas horas (AMADO, 2000, p. 33).

A morte, em *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, não remete à tristeza, mas sim ao renascimento, à alegria. A função contraventora do sagrado está em implantar o vigor festivo e criativo da cerimônia fúnebre. O destronamento faz-se presente, como símbolo de mudança e de renovação.

Os amigos de Quincas Berro D'água inconformados com sua morte lhe proporcionaram a realização do seu grande desejo: morrer no mar.

Ninguém sabe como Quincas se pôs de pé, encostado à vela menor. Quitéria não tirava os olhos apaixonados da figura do velho marinheiro, sorridente para as ondas a lavar o saveiro, para os raios a iluminar o negrume. Mulheres e homens se seguravam às cordas, agarravam às bordas do saveiro, o vento zunia, a pequena embarcação ameaçava soçobrar a cada momento. Silenciara a voz de Maria Clara, ela estava junto do seu homem na barra do leme (AMADO, 2000, p. 92).

No evento acima, o sagrado se misturou ao profano. O caráter do rito carnavalesco pode ser observado nos exageros, nas hipérboles, nos excessos. É em meio a uma forte tempestade, entre raios e trovões que Joaquim/Quincas caiu no mar. Desapareceu no oceano como ele tanto queria, libertou-se das amarras que prendia Joaquim e que foram transgredidas por Quincas, o sagrado e o profano no mundo carnavalesco.

A inversão de costumes, presente na citação acima, é própria da carnavalização: a troca do sagrado pelo profano, a própria maneira de ver o mundo pelo avesso. A morte não remete à tristeza, mas à alegria, à renovação e ao próprio renascimento. Mais uma vez a presença de opostos que não se excluem, mas se completam. Quincas realizou sua quimera: teve a morte que desejava, repleta de alegria e deboche, nas palavras de Araújo (2003, p. 173), lembrando o signo libertário bakhtiniano. Saltam aos olhos a semelhança com a morte de Vadinho, que ocorreu em dia de festa e alegria, aos moldes da escolha de vida da personagem.

Ainda nesse viés, a morte não existe somente sob o ângulo negativo, pode ser vista como força de vida. Segundo Bakhtin, o tema da imortalidade enquanto semente, entendida como fonte regeneradora: “está indissoluvelmente ligado ao do *progresso histórico da humanidade*. A cada geração, o gênero humano não se

contenta em renovar-se; de cada vez, ele galga *um novo grau da sua evolução histórica*” (BAKHTIN, 1999, p. 283).

Cerqueira, em seu estudo sobre Jorge Amado, *A política do partido comunista e a questão do realismo em Jorge Amado*, defende que:

[...] a morte e ressurreição, a alternância e a renovação constituem aspectos marcantes das festas carnavalescas, daí a festa da morte-ressurreição de Quincas Berro D'água conter o aspecto carnavalesco: um triunfo de uma série de libertação provisória da verdade dominante e do regime existente; da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus das festas oficiais [...] (CERQUEIRA, 1997, p. 101).

As narrativas referidas reportam-se às fábulas do medievo e do renascimento também por meio da invenção do enredo. O onírico pulsa como forma de resistência. Bakhtin disserta que:

A particularidade mais importante do gênero da *menipéia* consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma idéia filosófica: uma palavra, uma *verdade* materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à *materialização* positiva da verdade mas à busca, à provocação e principalmente à *experimentação* dessa verdade ( BAKHTIN, 2010, p. CXXXI).

O elemento fantástico aparece como ícone nas ações de aventura, muitas vezes “subordinado à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade” (BAKHTIN, 2010, p. CXXXI). O fantástico experimental é entendido por Bakhtin como a “observação feita de um ângulo de visão inusitado, [...] de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação” (BAKHTIN, 2010, p. CXXXIII).

Para alcançar o propósito, Jorge Amado constrói ambientes coerentes com a narrativa de contornos medievais com ampla liberdade. O mundo maravilhoso emerge inserido no cotidiano do anti-herói, é construído pelo viés das motivações de denúncia da falsidade social. A questão do fantástico se coloca de forma intensa as

obras da pesquisa, que se vale também na construção do verossímil, no sentido de se utilizar dos elementos místicos “para expressar a opressão social” (CERQUEIRA, 2013, p. 158).

Em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* o elemento fantástico fica a cargo da tempestade em Belém, a qual contribuiu para a horricização de Vasco Moscoso de Aragon. No capítulo “Do completo e divinatório conhecimento da ciência da marinheiraria”, o capitão ordenou as amarras de forma excessiva; por isso foi ridicularizado ante os passageiros e a tribulação.

Foi nesse momento, quando um sorriso de perfeita satisfação abriu-se em seus lábios, que ressoou aos seus ouvidos a voz do Imediato, cercado por todos os oficiais de bordo, o Comissário inclusive:

— Comandante!

— O quê?

[...]

— Desculpe, Comandante, mas o senhor, velho marinheiro que tão bem conhece as leis da marinheiraria, certamente não está se lembrando que este é o último porto da viagem e que, no último porto, compete ao comandante e só ao comandante, a ninguém mais, ordenar o número de amarras com que deve ser o navio amarrado ao cais.

— O último porto! Tem razão, não me lembrava... As amarras...

[...]

— Com quantas amarras? — e o divinatório dom dos poetas iluminou-lhe a fronte, não havia erro possível. — Com quantas?

Fez uma pausa, pronunciou com sua voz de Comandante, acostumado a comandar:

— Com todas!

[...]

Foram estendidos os cabos de aço, os traveses, enleando o navio definitivamente ao cais. Como se já não estivesse ele de tal modo preso ali com raízes tão profundas, como se as âncoras, as manilhas, os lançantes já não o garantissem de sobejo contra as piores tempestades e os tufões mais brutais. Tempestades e tufões que nenhum serviço meteorológico previa, nem o olho mais experiente do mais temperado e velho marinheiro. A previsão era de tempo belo e calmo, de fresca viração.

Um riso homérico elevava-se do cais, vinha também da primeira classe do navio. O Imediato prosseguiu:

— O ancorete também, Comandante?

— Também. — Ouvia o riso a crescer, compreendeu o logro em que caíra, mas estava possuído, não podia parar.

Chegava até a ponte aquele som de riso, um riso universal (AMADO, 2009, p. 259; 261).

A atmosfera fantástica-carnavalesca adentra na narrativa já pelo título. O constructo “divinatório”, referente à previsão futura, ou mesmo a prática da atividade

de adivinhação. Compreende-se que algo de extraordinário possa acontecer. O capítulo começa por descrever a triste saga de Vasco ao deixar o cais. Passou a noite em uma pensão. Contudo, nos moldes das “leis da ambivalência carnavalesca profunda”, para usar as palavras do teórico russo, Bakhtin, os opostos mais uma vez se cruzam. Ao acordar pela manhã, o protagonista constatou que, durante a noite, ocorrera um temporal

inesperado e fulminando, sem previsão alguma, derrotando os sábios do Serviço Meteorológico, contrariando as previsões do tempo, assombrando os rudes e velhos marinheiros, desencadeou-se sobre o porto e a cidade de Belém temporal nunca visto, furação sem exemplo, a maior tempestade de todos os tempos na história daqueles mares do equador (AMADO, 2009, p. 265-266).

As possibilidades criativas e renovadoras permitiram desviar o curso da biografia do Capitão-de-longo-curso. Ridicularizado na véspera; ao amanhecer, fora heróicizado. O que nos interessa são as situações novas e inexploradas provocada pela função carnavalizadora do renascimento. Esse evento narrativo expressa uma espécie de mistura do real com o imaginário, implicando na relação insinuante com o fantástico.

Na narrativa *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* o primeiro episódio do fantástico ocorre quando os amigos boêmios levaram o defunto para um passeio aos lugares costumeiros. Tratavam o defunto como vivo, levantaram-no do caixão e saíram todos abraçados e alegres. Redivivo, Quincas Berro D'água festejou, “era uma noite encantada”, o “Pelourinho parecia um cenário fantasmagórico” (AMADO, 2000, p. 33).

A construção da imagem do triunfo da vida sobre a morte, não é casual. Para Bakhtin são indícios de literatura carnavalizada que caminha em direção à renovação:

O triunfo da vida sobre a morte, todas as alegrias da vida – comida, bebida, copulação em direta ligação com a morte, à beira da cova, a espécie de riso que ao mesmo tempo acompanha a época velha e encontra a nova, a ressurreição das trevas da ascese medieval para uma nova vida através da



comunhão da comida, da bebida, da vida sexual do corpo da vida...( BAKHTIN, 2014 a, p. 331-332).

O episódio descrito desenvolve o clima do fantástico, invertendo a seriedade que no *locus* da ficção é degenerada e exposta à ridicularização. Tal descompostura contribui à instalação do clima carnavalesco na obra:

Pelo jeito, aquela ia ser noite memorável, inesquecível; Quincas Berro D'água estava num dos seus melhores dias. Um entusiasmo incomum apossara-se da turma, sentiam-se donos daquela noite fantástica, quando a lua-cheia envolvia o mistério da cidade da Bahia. Na Ladeira do Pelourinho, casais escondiam-se nos portais centenários, gatos miavam nos telhados, violões gemiam serenatas. Era uma noite de encantamento, toques de atabaques ressoavam ao longe, o Pelourinho parecia um cenário fantasmagórico (AMADO, 2000, p. 33).

Segue-se a festividade exagerada no barco em meio ao mar. Quincas, para os amigos, estava embriagado quando, em meio a trovões e relâmpagos, “atirou-se” ao mar:

Pedaços de mar lavavam o barco, o vento tentava romper as velas. Só a luz do cachimbo de Mestre Manuel persistia, e a figura de Quincas, de pé, cercado pela tempestade, impassível e majestoso, o velho marinheiro. Aproximou-se o saveiro lenta e dificilmente das águas mansas do quebra-mar. Mais um pouco e a festa recomeçaria.

Foi quando cinco raios sucederam no céu, a trovoadas rebentou num barulho de fim do mundo, uma onda sem tamanho levantou o saveiro. Gritos escaparam das mulheres e dos homens, a gorda Margô exclamou:

— Valha-me Nossa Senhora!

No meio do ruído, do mar em fúria, do saveiro em perigo, à luz dos raios, viram Quincas atirar-se e ouviram sua frase derradeira.

Penetrava o saveiro nas águas calmas do quebra-mar, mas Quincas ficara na tempestade, envolto num lençol de ondas e espuma, por sua própria vontade (AMADO, 2000, p.93).

A cena é igualmente carnavalesca, pois transpõe as barreiras dos opostos, aproximando situações antagônicas: morte X vida. Por conseguinte, o desejo da personagem rediviva é satisfeito: “viram Quincas atirar-se e ouviram sua frase

derradeira [...] – Me enterro como entender/Na hora que resolver” (AMADO, 2000, p. 95). A morte acabou por estabelecer, em forma de paródia, a confusão da ordem natural, alicerçando, também, o elemento mítico e fantástico nessa obra de Jorge Amado. O leitor aqui é convidado a completar os espaços narrativos a fim de entender o que aconteceu dentro do fantástico, podendo ampliar ou mesmo inserir fatos para interpretar o acontecimento, como preceitua Cerqueira (CERQUEIRA, 2013, p. 160).

O cenário jocoso e espiritual está presente em *Dona flor e seus dois maridos* especialmente no quinto episódio: “Da terrível batalha entre o espírito e a matéria, com acontecimentos singulares e pasmosas circunstâncias, possíveis de ocorrer somente na cidade da Bahia, e acredite na narrativa quem quiser”. A personagem Vadinho reapareceu depois da morte, o mito do renascimento incidiu. Nas palavras de DaMATTA “o episódio é crítico porque faz com que ela (D. Flor) se decida por tê-lo a seu lado não importando as implicações morais de seu desejo” (DANATTA, 1997 a, p. 113).

D. Flor é uma entidade ficcional marcada por reflexões psíquicas. São momentos deliberados e carregados de resistências íntimas, angustiadas e angustiantes:

Talvez, sim, mas para lhe dizer toda a verdade, para mandá-lo embora, para romper toda e qualquer relação com ele. Seria mesmo assim? Para lhe dizer essa verdade, ou a outra: “Toma de mim, Vadinho, toma-me toda, já não posso esperar”. Qual das duas verdades lhe diria? Ai, nessa batalha do espírito com a matéria, ela é apenas um pobre ser em desespero. (AMADO, 2006, p. 410).

Nessa situação, D. Flor elaborou um discurso consigo mesmo, no forte desejo de encontrar-se. O texto mostra que Flor não queria ser ouvida, nem mesmo compreendida. Consequentemente, esse é o efeito do monólogo interior.

Os devaneios solitários da personagem não tinham expectadores, portanto, trata-se de solilóquio. Dona Flor na solidão pensou, formulou hipóteses e enfim, optou por juntar meticulosamente os polos, representado pelos dois maridos: Theodoro e Vadinho. O primeiro, aquele que corresponde ao marido social; o outro, o desejo sexual.

D. Flor ao assumir o triângulo amoroso interdimensional, encontrou-se num novo momento, plena de si. Ao fazê-lo emerge da narrativa de Jorge Amado a temática do renascimento, tema da literatura carnalizada. Vadinho retornou à vida outorgado pela vontade de Flor. Para Araújo “Vadinho não faz a viagem de volta por sua livre escolha, mas convocado pelo desejo impresso em Flor, no estágio mais profundo da solidão e orfandade eróticas” (ARAÚJO, 2003, p. 177). O fantástico experimental fica por conta do momento em essa personagem feminina aceitou viver entre os dois amores:

A cidade se elevou nos ares e os relógios marcaram, ao mesmo tempo, meio-dia e meia-noite na guerra dos santos: todos os orixás reunidos para enterrar Vadinho, egum rebelde e seu carrego de amor, e Exu sozinho a defendê-lo. O raio e o trovão, a tempestade, o aço contra o aço e um sangue negro. Deu-se o encontro na encruzilhada do último caminho, nos limites do nada (AMADO, 2006, p. 410).

Vadinho reapareceu em espírito para Dona Flor, reacendendo-lhe o desejo e confirmando o caráter jocoso do romance. A paixão de D. Flor pelo seu primeiro marido exteriorizou-se para demonstrar a correspondência morte X vida. Uma vida contrária à normalidade costumeira. Salientamos, em virtude disso, um mundo que apresenta a vida às avessas de maneira carnalizada, parte do projeto de reconstrução social de Jorge Amado.

Ainda no campo da sátira menipéica, Bakhtin esclarece que era comum a “representação de inusitados estados psicológico-morais”, como forma de entender o mundo (BAKHTIN, 2010, p. CXXXIII). Denominado pelo teórico de experimentação moral e psicológica, enquanto simbolização do excêntrico: da dupla personalidade, da loucura, do devaneio, dos sonhos e das paixões. “As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida” (BAKHTIN, 2010, p. CXXXIV), ou seja, devaneios na carnalização não são proféticos permitem, apenas, uma nova visão de si. O duplo é o espaço de resistência, pois a rebeldia é o estímulo que vivifica a fantasia.

O processo da duplicação em alguns dos protagonistas de Jorge Amado, como Vasco Moscoso, Quincas Berro D’água e Dona Flor é uma forma de

representação do sistema binário, sonho x realidade. A construção dessa imagem assegura a resistência do povo brasileiro “às sucessivas ameaças urdidas pelos poderes de exceção” (ARAÚJO, 2003, p. 167). Bakhtin considera que

a particularidade mais importante do gênero da menipéia consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma idéia filosófica. [...] Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à *materialização* positiva da verdade mas à busca, à provocação e principalmente à *experimentação* dessa verdade. Com este fim, os heróis da “sátira menipéia” sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais ( BAKHTIN, 2010, p. CXXXI).

Jorge de Souza Araújo, em sua obra *Dionisio & Cia. na moqueca de dendê: desejo, revolução e prazer na obra de Jorge Amado*, compreende que há em *Gabriela cravo, canela*

[...] a importância e afirmação do Eros como importância e afirmação política da luta política. Afirmar-se eroticamente em Gabriela corresponde a não ceder às tentações do poder organizado. Logo, romance e personagem cumprem um percurso dionisíaco, reagindo aos eupátridas tropicais na linha de quem estabelece ciclos da eternidade do prazer, como quem se nutre de algo que para os outros pode parecer desproporcional ou inútil (ARAÚJO, 2003, p.86).

É possível construir uma ponte entre Gabriela e D. Flor. O prazer para ambas as personagens não se apresenta como fonte de satisfação sexual, antes como “afirmação” política que subverte a ordem pré-determinada pela sociedade. Assim, a extraordinária liberdade sexual de Gabriela, Dona Flor, Tereza Batista e Tieta não confirma a hipótese de parte da crítica da literatura brasileira de que as narrativas de Jorge Amado são misóginas. Entendemos como Araújo quando afirma que “as perversões, ainda conforme Marcuse, proclamam *a liberdade instintiva num mundo de repressão*, e escapam à forte rejeição que acompanha a repressão sexual”(ARAÚJO, 2003, p. 86).

D. Flor, ao optar pela vida com os dois maridos, rompe com as barreiras da repressão e pratica um ato de perversão, uma vez que promove a convivência entre a fantasia e a realidade. Derruba as barras da repressão dos desejos, prefere o impulso da paixão em “um mundo livre da moral normatizadora” onde os “homens seriam plenamente felizes. Liberdade é rebeldia ante a razão” (ARAÚJO, 2003, p. 158).

Temos então que de D. Flor, podemos revelar o que Araújo disse de Gabriela: a existência de duas categorias “distintas de princípios mentais e psicológicos” (ARAÚJO, 2003, p. 87). As atitudes de tais personagens ao assumirem a satisfação sexual confrontam os códigos padronizados pela sociedade. Gabriela rejeitou ser a esposa fiel e encarnou o papel de cozinheira e amante. D. Flor aceitou a interferência do sobrenatural no casamento com Theotônio. O fato é que essas personagens intensificam a sexualidade em nome da mais pura rebeldia mesmo que de maneira inconsciente.

Por esse viés, o elemento cômico entendido como meio de transgressão é o fio condutor nas obras de Jorge Amado destacadas na tese. O riso ganha o sentido do inconsciente, materializando anseios individuais ao aguçar o senso crítico no combate à miséria, à opressão e à dor da existência em favor da justiça, da solidariedade e da fraternidade. Na linha do fantástico experimental, o autor cria comicamente, o duplo de suas personagens que subverte a tensão social para criticar poeticamente a sociedade burguesa.

Em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, Vasco Moscoso constrói um duplo onírico capaz de assemelhar-se ao “homem de bem” burguês. Nessa obra, Jorge Amado gerou uma personagem que não conseguiu viver a vida plenamente, no sentido de não aceitar a limitação humana. Decorre, então, a superação das dimensões do consciente e penetrou no “eu” profundo do “alter ego”.

Em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, acontece o inverso, o funcionário público exemplar, Joaquim Soares da Cunha, libertou-se das amarras burguesas para viver no mundo da malandragem. Do ponto de vista da lógica comum vital, Joaquim contrariou sua posição social para eternizar o sonho de liberdade das convenções sociais.

Existe nessas duas personagens centrais, Vasco Moscoso e Joaquim, uma vida carnavalizada que gerou um mundo às avessas. O jogo dos contrastes e do grotesco, de rebaixamento do sublime, do fantástico experimental é considerado

como força ambivalente, ou seja, reestruturadora. O riso alegre e festivo é a morada da regeneração e do inacabamento carnavalesco.

Em *Dona flor e seus dois maridos*, Florípedes é uma personagem que declarou a liberdade libidinosa por meio do fantástico, pois manteve uma relação interdimensional com o marido falecido. DaMATTA relacionou as “vontades contraditórias, orquestrando-as, dando a cada uma delas o que pode dar” (DaMATTA, 1997a, p. 108). D. Flor optou por viver a obscenidade de maneira completa, sem negações ou afirmações decadentes, por isso sua existência passou a ser transgressora. A ordem é confrontada por estruturas do sobrenatural e dissemina a carga positiva do corpo grotesco pelas protuberâncias, validando o princípio do rebaixamento. Bakhtin em *A cultura popular na idade média e no renascimento* (1999) a propósito da prática carnavalesca entende que é satírica bem pela finalidade como pela índole reveladora e libertadora.

Enfim, é a compreensão de que a vida tem dois lados, existências contrárias que se completam. Nos dizeres de DaMATTA (1997a), Amado responde ao sério com o carnavalesco. “À divisão definitiva entre vida e morte, sonho e realidade, [...], ele sugere a possibilidade do texto como uma mediação generosa e um modo legítimo de perpetuação da memória que vem ampliar as tradições da sociedade” (DaMATTA, 1997a, p. 106).

A esfera fantástico-carnavalesca está presente na obra central da pesquisa, conferindo a retomada da picaresca. Os protagonistas vivem num universo totalmente carnavalesco, em que a vida é redirecionada, as aventuras se resolvem de forma surpreendente, inusitada. Em decorrência disso, o leitor pode contemplar outras novas e inexploradas possibilidades de leituras. O riso carnavalesco é, pois, concebido à luz da crítica às aparências sociais.

Vasco Moscoso de Aragão, Quincas Berro Dágua e D. Flor são personagens que não se adaptaram ao mundo em que viviam por serem de algumas maneiras desprezadas socialmente, por isso se apegaram às suas escolhas. A carnavalização dissolve o dramático, dissipa a dor existencial, “o maravilhoso realiza o milagre de se confundir com o comum” (DUPLESSIS, 1963, p. 35, apud, ARAÚJO, 2003, p. 171). O jocoso devolve a esperança, conduzindo a transformação das relações sociais.

Jorge Amado testemunha de forma diversificada as vivências de liberdade que indicam caminhos e na confusão de ações conduz suas personagens em várias direções. De tal maneira que advém “um momento em que o personagem escapa

das mãos e do comando de seu criador e vai sozinho em frente, fazendo o que bem quer e decide – seja homem, seja mulher” (AMADO, 1972, p. 29).

No viés do fantástico e no contexto da obra trazida para análise, tanto a morte como os elementos do corpo emergem a vida, já que “o baixo absoluto ri sem cessar, é a morte risonha que engendra a vida” (BAKHTIN, 2010, p. 20). Ainda nas palavras de Bakhtin (1999, p. 19) a degradação apresenta o sepulcro corporal, mas dá lugar ao renascimento, por isso é ambivalente: representa concomitantemente a negação e a afirmação.

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação (BAKHTIN, 1999, p. 19).

A narrativa carnavalizada remete o leitor à experimentação da verdade. Jorge Amado consegue transpor a linguagem carnavalesca para a ficção brindando o seu leitor com com narrativas muito bem construídas. Sobre a escrita do autor baiano, Machado assinala que: “muitas vezes ele (Jorge Amado) acaba adotando ao mesmo tempo os dois polos do dualismo, reinventando de modo original a situação e fazendo com que os opostos passem a conviver com naturalidade” (MACHADO, 2006, p. 66, grifo nosso).

Nessa linha de pensamento, Araújo concebe que na literatura de Jorge Amado podemos encontrar rastros no paradigma do

real/romantismo [...] especialmente em personas como as de Gabriela, Quincas Berro Dágua e Vasco Moscozo de Aragão, discutindo fronteiras entre fixação e verdade histórica, verdade e fingimento (ilusão do real, real concreto e real simbólico, mundo racional (verdadeiro, verossímil) e mágico, verdade e discurso, versão e veracidade, lógico e psicológico (*sic*, ARAUJO, 2003, p. 158).

Personagens que poderiam ser julgados como loucos, alucinados, Jorge Amado transforma-as em protagonistas, com direito de perseguirem suas fantasias. Vasco é redimido pelo sonho que carregou pela vida; Quincas teve a morte que sempre desejou; D. Flor conquistou o prazer orgiástico. Do sonho, flui, então, a suposta realidade das personagens. As fantasias adquirem, para Bakhtin (2010), o viés aventureiro das personagens que são as motivações internas de cada uma delas, retratando sua filosofia cujo papel é o de provocar a experimentação da verdade.

Nesse caminho o autor com humor sagaz constrói reflexões sociais. As personagens oníricas são afirmações de verdadeiras entidades revolucionárias movimentadas pela resistência de lutarem em propósito do reconhecimento das figuras periféricas. Por isso, seguem em direção ao fantástico e até mesmo ao absurdo. A vida dupla, isso é a vida carnavalesca em oposição a oficial, é a oportunidade das personagens vivenciarem a liberdade social com suporte no uso da fantasia e da máscara.

Por fim, de maneira exemplar a autenticidade de Jorge Amado fez cumprir as duas propriedades da literatura: a primeira de imitar os ingredientes da realidade (*mimese*); a segunda (*poiese*) de agregar por intermédio da linguagem, novos componentes criadores.

Bakhtin (1999, p.8-9), prevê que tais festividades para serem formas primordiais marcantes da civilização humana, é preciso considerá-las verdadeiras representações que devem emanar não do mundo material, mas sim do mundo das ideias, sem o qual não haverá nenhum clima festivo. Um universo que paródia por meio de símbolos as situações sérias, deixando o leitor imerso em questionamento em torno do formal e do sublime.

Enfim, vemos que a história do Capitão-de-longo-curso termina, em ritmo de carnaval, no compasso da alegria e da satisfação do sonho realizado, na plena harmonia com a comunidade de Periperi. Nas alegorias carnavalescas, Jorge Amado provoca a reflexão da sociedade burguesa hierarquizada da primeira metade do século XX, a fim de animar a construção da consciência, da contingência das veracidades das soberanias do poder.



# **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Nesta pesquisa nos propomos a analisar as afinidades entre *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, de Jorge Amado, e as características do gênero neopicaresco, reinventado-o a partir da picaresca espanhola clássica. Defendemos que seriam os processos de intertextualidade, de hibridação cultural e de transcrição narrativa os pontos de intersecção entre a produção literária do romancista baiano e o contexto do gênero neopícaro, enquanto construção de um novo tipo de narrativa autêntica.

Por meio das leituras e releituras realizadas, percebemos que o pressuposto inicial foi o de que o tecido da narração compreende a aproximação entre objetos literários diferenciados, revelando o dialogismo. A história narrada no texto de *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* evoca situações que às vezes mais às vezes menos distante, aparecem no núcleo da picaresca espanhola clássica. Tal confluência só foi praticável em função do narrador anônimo e também do então protagonista Vasco Moscoso de Aragão.

Podemos dizer que a narrativa em foco é uma pseudo-autobiografia porque, *a priori*, são relatadas, em primeira pessoa, as aventuras de um anônimo, seus projetos de itinerância, sua relação com o trabalho e a licença médica e sua ascensão social. Porém, tal narrativa fica em segundo plano quando, paralelamente, o narrador-personagem passa a relatar a biografia da personagem Vasco Moscoso de Aragão, que se diz Capitão-de-longo-curso, título conseguido por meio de burla, visando o reconhecimento da sociedade burguesa. Assim, como o narrador autodiegético, Vasco não é amante do trabalho, preferindo a ociosidade e as festas, afinando-se, ambos, dessa forma, com o seu predecessor clássico. A aventura é o traço comum da existência fictícia dessas personagens.

É interessante separar essas criaturas de acordo com a proveniência socioeconômica. Contudo, que não são marginais absolutos. O narrador-personagem de origem humilde e funcionário público, ao contrário do protagonista da história, herdeiro da burguesia por parte de mãe e da delinquência por parte do pai. O caráter anti-heróico delas é o fio condutor para o posicionamento do texto ficcional nos moldes do gênero neopicaresco. Nesse ponto, discutimos os aspectos que caracterizam a neopicaresca: a itinerância, o aprendizado, o cunho moralizador, os sonhos, a aparência e, por fim, o desejo de ascensão social. Por essas razões, pode-se considerar a aproximação do texto em foco com a picaresca moderna.

O modelo picaresco sempre posicionou o pícaro às margens da sociedade. Com a neopicaresca não foi diferente, embora a divisão social não se dê mais entre a nobreza e o terceiro estado, mas, entre a burguesia e o proletariado. A personagem central de *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* e o narrador-personagem se percebem excluídos socialmente visto a ausência de titulação. Ante essa problemática, temos atitudes diferentes: Vasco Moscoso de Aragão opta por conquistar seu título por meio de trapaças, enquanto o narrador-personagem não dispõe de meios para mudar sua condição de marginalizado e sofre as consequências. Juntos, encaram a sociedade desigual e promovem a denúncia de uma época repleta de injustiça. Assim, a narrativa desse modelo literário significa a inclusão literária das vozes apagadas, pertencentes aos discursos não oficiais, que, por sua vez, testemunham o valor literário e cultural de um povo.

Sustentamos, com fundamento em González (1994), que o capitalismo proporciona a exploração do trabalho de forma a dificultar as possibilidades de ascensão social. O proletariado percebe que seus direitos, dia após dia, diminuem à proporção em que crescem as taxas, os impostos, enfim, toda sorte de tributos a serem pagos ao empregador. Dessa maneira, chega-se à total impossibilidade de ascensão por meio do trabalho. O referido texto ficcional de Jorge Amado paródia as formas de ascensão na sociedade moderna, dessa forma a astúcia, a trapaça e a malandragem se transformam em recurso do anti-herói excluído.

O exame crítico revela que, em terras brasileiras, o malandro é a interpretação do pícaro moderno: uma personagem que tende a estar sempre à sombra da sociedade. Esse ser, reconhecidamente de fronteira, não pertence nem ao proletariado nem à burguesia. Transita livremente entre essas classes sociais. A narrativa analisada é inteiramente apoiada no caráter marginal tanto do narrador não nomeado quanto do protagonista. Vasco Moscoso de Aragão é um burguês cuja riqueza foi adquirida à custa do capitalismo e o seu projeto de ascensão social tenciona a obtenção do título da Marinha Mercante. O narrador anônimo permanece imobilizado na sua função de fiscal do estado. O fato é que tanto ele quanto Vasco não fazem parte da sociedade burguesa por não possuírem nenhuma espécie de título – acadêmico ou não – que os endosse.

A astúcia, conforme vimos, será o recurso notório que promove a ascensão social do neopícaro. Tal mecanismo aproxima os malandros ao ancestral clássico espanhol, por utilizarem desse instrumento em comum como maneira de sobreviver

numa sociedade hostil. A não valorização do trabalho e a concentração de riqueza instituem a marginalização. Proporcionalmente, as personagens neopicarescas se valerão da capacidade de trapacear. A concretização de tais atributos revela-se, por exemplo, na aventura dos jogos, na conquista da licença médica pelo narrador-personagem e na burla do título de Capitão-de-longo-curso.

A análise nos leva a compreender que o desejo de sobreviver numa sociedade malandra e burguesa deixa implícita a necessidade de ser malandro e burguês também. O projeto de ascensão social mais evidente é, certamente, o do protagonista, uma vez que temos uma entidade que está marcada pela corrupção e por meio dela consegue subir socialmente. Estratégia semelhante é utilizada por *Pablos*, pícaro espanhol, da obra *El Buscón*, 1626 de Quevedo. Os referidos neopícaros, diferente dos pícaros clássicos, por elaborarem seu projeto de ascensão social e promoverem a integração com a classe dominante, como aconteceu com o protagonista e com o narrador-personagem.

Levamos em conta também que a itinerância é um elemento que persiste nessa narrativa, enquanto vínculo hereditário com a literatura picaresca espanhola. No romance em questão, essa característica persevera, levando o narrador-personagem e o protagonista a serem entidades nômades. Contudo, é o Vasco Moscoso de Aragão, por meio de seu duplo, Capitão-de-longo-curso, quem mais cumpre essa regra, vagueando oniricamente nas grandes aventuras contadas à pacata gente de Periperi. O marinheiro navega em seu navio imaginário. Nesse ponto, o navio é, no nosso entendimento, uma grande metáfora da vida vagante do malandro/neopícaro.

Nessa composição, o elemento novo que surgiu foi o forte tom erótico, frequente nas narrativas de Jorge Amado e inovador na neopicaresca. Os malandros/neopícaros brasileiros com quem ocupamos nossos estudos, encontraram no erotismo uma forma de liberdade e de denúncia do falso moralismo burguês. Em outras palavras, o desenvolvimento da pesquisa permite a compreensão do erotismo como instrumento de luta e protesto, com o objetivo de conquistar a liberação de regras e condutas. Amado nos revela – a e incorporação da sensualidade é a própria confirmação – que o gênero picaresco pode se adaptar a novos ares em outras épocas e contextos sociais.

O autor em evidência nessa tese é um resistente escritor que imbuíu em suas narrativas a realidade social conforme presenciou. A sátira social e a ironia foram,

sem dúvida, a principal existência do gênero picaresco e conseqüentemente do neopicaresco. Ambas traziam no seu cerne a denúncia da corrupção da sociedade, quer medieval ou burguesa, na qual o pícaro ou neopícaro, respectivamente, movem-se.

Nessa perspectiva, abordamos o processo de dialogismo e carnavalização literária, outro elemento contextual que ressurge em dose vigorosa. Jorge Amado ao construir em tom irônico, paródico e lúdico a narrativa pseudo-autobiográfica de um anônimo e, simultaneamente, biográfica de Vasco Moscoso de Aragão, levanta, dessa forma, a crítica política e social. As marcas e influências das narrativas renascentistas, da poesia e da linguagem popular, do romance picaresco e de aventuras são elementos marcantes, que permitem romper com o discurso monológico. Não só em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, mas em outras narrativas amadianas, identificamos certos rastros da picaresca presentes nos paratextos (títulos, subtítulos), nas intervenções do autor no texto, na linguagem do narrador e das personagens. Enfim, por meio do riso e do cômico, Amado realiza uma leitura crítica e denunciadora das questões sociais, econômicas e políticas relevantes de sua época.

A picaresca é um gênero que transgride em dois aspectos principais: primeiro, pelo modelo do narrador autodiegético e intradiegético; segundo, por parodiar o herói medieval. Na modernização da picaresca, a paródia é, sem dúvida, a característica que persistiu. Nesse ponto, reivindicamos a denúncia social presente no texto ficcional de Jorge Amado, certificada por meio das paródias, das sátiras e das ironias.

O resultado da pesquisa nos revela que nessa obra amadiana, embora o erotismo tenha uma presença relevante, o principal elemento é a denúncia de uma sociedade opressora que provoca uma reação, que é a busca da liberdade, do sonho. Vê-se, então, que é por meio do plano utópico, maravilhoso, e não do racional, que se alcança a solução e a harmonia dos conflitos diferente do romance realista.

O universo onírico é implantado na construção do duplo, por meio da fantasia e da inquietação, uma forma encontrada pelo autor para diminuir a tristeza da existência. Jorge Amado, nessa história de malandros, se dedica, maravilhosa e despreocupadamente, à transcendência, ao plano dos sonhos quixotescos, onde há possibilidades das soluções narrativas. Consideramos a presença da utopia na

construção de um espaço social diferente, contraposta àquela em que o malandro/neopícaro se mobiliza, o que não existia na picaresca espanhola.

Ao elaborar nossa pesquisa de mestrado, com algumas das obras de Jorge Amado, observamos que suas narrativas foram, antes de tudo cimentadas nas preocupações sociais, profundamente ligadas ao modo de vida no Brasil.

A vasta produção ficcional de Jorge Amado confere continuidade e aprofundamento a um projeto literário, por meio de personagens que delineiam o pensamento e o modo de vida brasileiro. Embora, alguns críticos dividam-na em fases, compreendemos que falar sobre o povo e a cultura brasileira sempre esteve no cerne de sua vontade criativa. O seu estilo debochado e humor característico, sempre presente nas suas obras, ganhou novo realce com *Gabriela, cravo e canela*, 1958, uma forma política de perceber a sociedade. Amado mostrou a Bahia ao mundo, com seus problemas, mas também com sua magia e encantos, como uma forma de fazê-la conhecida tanto para os brasileiros como para os estrangeiros.

Esperamos, por fim, com esse estudo, ter ressaltado a importância de construir pontes diferenciadas para o diálogo entre a literatura picaresca e a literatura moderna brasileira, pois tal processo gera uma narrativa transcriadora que dá destaque à contribuição de Jorge Amado no processo de reinvenção da picaresca moderna. Ratificamos, então, que a arte produzida por meio das palavras se fortalece por meio da transcrição. Logo, esta tese pretende contribuir para a abertura de novas possibilidades de investigação a respeito de diálogos entre obras de gêneros e épocas diferentes.

# **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

## Obras impressas

AMADO, Jorge. *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *Dona flor e seus dois maridos*. 57<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. *Le vieux marin*. Trad. Alice Raillard. Paris: Éditions Stock, 1978.

ARISTÓTELES. *Poética*, tradução e notas de Ana Maria Valente. 7<sup>a</sup> ed. Edição Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo. Boitempo, 2007.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Jorge Amado: Política e literatura: um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

ANDRADE, Mário de. "Introdução" in *Memórias de um sargento de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Biblioteca I. São Paulo: Martins Fontes, 1941.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Dionísio & Cia. na moqueca de dendê: desejo, revolução e prazer na obra de Jorge Amado*, Rio de Janeiro:Relume. Dumará: Salvador, BA: Academia de Letras da Bahia, 2003.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. tradução de José Paulo Paes. 2<sup>o</sup> ed. São Paulo, Cultrix. 1972.

AUBERT, Fabri H. *Indagações acerca dos marcadores culturais*. In: Revista de Estudos Orientais, nº5, 2006.

AGUIAR, Josélia. *Jorge Amado: Uma biografia*. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Todavia, , 2018.

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



BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévsk*; Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*; Tradução de Aurora Fornoni Bernardini...[et al ]. 7. ed. São Paulo: Huitex, 2014a.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*; Tradução. Paulo Bezerra; 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*; Tradução. Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1999.

\_\_\_\_\_. *Para uma filosofia do acto*. Tradução. Bruno Monteiro. Lisboa: Deriva Editores, 2014b.

\_\_\_\_\_. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lucia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

BARTHES, Ronald. *Le Plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BATAILLON, M. *Le Roman picaresque. Introduction et notes de M. Bataillon*. Paris . Ed. La Renaissance du Livre.1931.

BATISTA, Jurarez da Gama. *Gabriela e Dona Flor in: Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura*, São Paulo: Martins, 1972.

BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 1989.

BASLEZ, Marie-Françoise. *De l'histoire du romam: La Perse de Chariton*. in HOFFMANN, Phelippe; TRÉDÉ, Monique(ed) *Le monde du Roman Grece*. Paris:École Normale Supérieure, 1992.

- BENNASSAR, Bartolomé. *Histoire des Espagnols*. Vol. 1, VI-XVII siècle. Paris. Ed. Armand Colin. 1985.
- BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza, 2008.
- BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, Coleção Trópicos. 2007.
- BERTIN-ELISABETH, Cécile. *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*. Paris: éditions Le Manuscrit. ISBN: 2-7481-9289-3. 2007.
- BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: Unesp, 2008.
- BOOTH, Wayne C. *Distance et point de vue. Essai de classification*. Poétique. Paris: Seuil, 4, 1970.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. Aventura, picaresca, policial. In: BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção*. Literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996, p. 189-229.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BOTOSO, Altamir. *Do pícaro ao malandro: Uma poética da rebeldia*. Bauru. SP- canal 6, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Malandros ou neopícaros: Figurações do Anti-Herói na literatura Brasileira*. Organização de Altamir Botoso. São Paulo; Todas as Musas, 2017.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRAVO, N. F. *Duplo*. In: BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- BRONCKART, J. P. *Atividade de linguagem, textos e discursos*. São Paulo: EDUC, 1999.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n. 3. *Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, mar. 1997.

CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. Organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Fale; UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ática, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CERQUEIRA, Nelson. *A política do partido comunista e a questão do realismo em Jorge Amado*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1988.

CERQUEIRA, Nelson. *Uma visita a Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Imago, 2014.

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

CHRISTIAN, Andrès (et al). *Le roman picaresque*. Paris, Ellipses éditions Marketing SA, ISBN 978-2-7298-3000; 2006.

CHRISTIAN, Andrès. *Le roman picaresque espagnol du Siècle d'Or*. Paris: éditions Le Manuscrit. ISBN: 2-7481-9288-5, 2007.

COUTINHO, Afrânio; Coutinho, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. Vol. 3. 7ª edição rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CUNHA, Helena Parente. *A Literatura Carnavalizada de Jorge Amado*. Rio de Janeiro UFRJ: Perspectiva, 1984.

DaMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1993.

- DaMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997 a.
- DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco. 1997 b.
- DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. *Cadernos de literatura Brasileira*. n.3: Jorge Amado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.
- DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2001.
- DIDIER, Souiller. *Le Roman picaresque*. Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1980.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: DIFEL, 1976.
- DUARTE, E. A. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996.
- DUARTE, Constância Lima. *As relações sociais de gênero em Gabriela, cravo e canela, de Jorge Amado*. In GODET, RITA Olivieri; PENJON, Jaqueline (org.). *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2004.
- ESTÉBANEZ, Calderón Demetrio. *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid: Alianza. 2006.
- FARACO, C. A. *Autor e autoria*. in: BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: ed. Ática, 2008.
- FREUD, Sigmund. *O Estranho* (1919). In: *História de uma neurose infantil*, Vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 2007.
- GATTAI, Zélia. *A casa do Rio Vermelho*. Rio de Janeiro: Record, 1999,
- GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. Paris: Seuil. 1972.
- \_\_\_\_\_. *Seuils*. Paris: Editions du Seuil.1987.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Cibele Braga; Erika Viviane Costa Vieira; Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho; Mariana; Mendes Arruda; Miriam Vieira.. Belo Horizonte: Viva voz 2010.

GEREMEK, Bronislaw. *Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura européia: 1400- 1700*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GOTO, Roberto. *Malandragem Revisada: Uma leitura ideologia de "Dialética da malandragem"*; Campinas-SP: Ponces, 1988.

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

GONZÁLEZ, Mário M. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao Lazarillo de Tormes*. São Paulo: Página Aberta, 1992.

\_\_\_\_\_. *O Romance Picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

HUMPHREY, Robert. *Fluxo da consciência*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Tradução Augusto Abaleira. Braga (Portugal): Ulisseia, 1988.

\_\_\_\_\_. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. In: *Intertextualidades*. Tradução da revista *Poétique* número 27. Lisboa: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KOCH, Ingedore G. Villaça et alli. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2000a

\_\_\_\_\_. *O cânone imperial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000b.

LE GOFF, Jacques. *Em busca da idade média*. Tradução Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

LOPES, Cícero Galeno, *Malasarte in* Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas, org. Zilá Bernd, Porto Alegre, Tomo Editorial, Editora da Universidade, 2007.

LUCAS, Fábio. *A contribuição Amadiana ao romance social brasileiro*. Caderno de Literatura Brasileira, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, nº3, março de 1997. p. 98-119.

LUKÁCS, Gyorgy. *Arte e Sociedade escritos estéticos: 1932-1967*. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

\_\_\_\_\_. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MACHADO, Ana Maria. *Ilhas no tempo: algumas leituras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

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

MANZATTO, Antônio. *Teologia e Literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994.

MARVALL, José Antonio. *Literatura picaresca desde la historia social*. Madrid: Taurus, 1986.

\_\_\_\_\_. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel, 2002.

MANZATTO, Antônio. *Teologia e Literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994.

MARTINS, Wilson. *Crise no romance brasileiro*. Suplemento Arte Literatura. Belém. n. 38, p.1, 1947.

MARINHO, Ana Cristina e PINHEIRO, Hélder. *O cordel no cotidiano escolar*. São Paulo: Cortez, 2012.

MATOS, Claudia. *Acertei no Milhar: Malandragem e Samba no Tempo de Getúlio*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MILTON, Heloisa Costa. *Malandro in* Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas, org. Zilá Bernd, Porto Alegre, Tomo Editorial, Editora da Universidade, 2007.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo, SP: Unesp. 2003.

MONTENEGRO, Pedro Paulo (org). *O Romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: ed. Universidade Federal do Ceará (PROED), 1983.

MOLHO, Maurice. *Romans picaresques espagnols*. Introduction, chronologie, bibliographie par M. Molho. Éditions Gallimard, 1968.

MOISÉS, Massaud. PAES, José Paulo. *Pequeno dicionário da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através de textos*. 24ª edição. São Paulo: Cultrix, 1971.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4ª edição. São Paulo: Cultrix, 1985.

MOISÉS, Massaud. *Pequeno dicionário da literatura portuguesa*, 6ª edição, atualizada, São Paulo Cultrix, 1967.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

MORIN, Edgar. *O enigma do homem*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

MOTTA, A. L. A. R da; OLIVEIRA, T. P. de (org.). *Linguagem, História e memória: discursos em movimento*. Campinas: Pontes Editores, 2001.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. 3. ed. Cortez. São Paulo, 2001.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Taurus-Fundación Ortega y Gasset, 10 vol, Madrid, 2004.

OLIVIERI-GODET, RITA. *Jorge Amado em letras e cores*. Ensaios de RITA Olivieri-Godet /Desenhos de Juraci Dórea. Feira de Santana-Bahia: Editora da UEFS, 2014.

\_\_\_\_\_. *Jorge Amado: lectures et dialogues autour d'une œuvre*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005.

\_\_\_\_\_. *Errância/ Migração/ Migrança*, in *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*, Porto Alegre: Literalis. 2010.

PALMA-FERREIRA, João. *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, Lisboa: ICALP, 1981.

PERROT, Michelle. *Mulheres Públicas*. São Paulo: Fundação Editora da UESP, 1988.

PORTELLA, Eduardo. *JORGE AMADO, a sabedoria da fábula*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

PORTELLA, Eduardo. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961.

PINCHONNAT, Crystel. SERRIER, Thomas. TETTAMANZI, Régis. *Échos picaresques dans le roman du xx<sup>e</sup> siècle*. Atlante, 2003.

RICO, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Seix Barral, Barcelona, 1973.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional/EDUSP, 1975.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Cláudia Berliner. V. III. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.



- REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. 2ª ed, São Paulo: Ática, 2000.
- REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 4ª. ed, Coimbra; Livraria Almedina, 1994;
- REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual*. 3ª. ed. Coimbra; Livraria Almedina, 1981;
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- SASS, Vera Beatriz. *O satírico e o picaresco em Galdstone Osório Márciso*; Porto Alegre; IEL: Movimento: 1994.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1984.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SAID, Edward W. *Representações do Intelectual – as conferências Reith de 1993*. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento: os humanistas, uma nova visão de mundo: a criação das línguas nacionais: a cultura renascentista na Itália*. São Paulo: Atual, 1985.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade: memória da literatura*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SOUILLER, Didier. *Le roman picaresque*, Paris: Presses Universitaires de France, 1980.
- TORRES, Alexandre Pinheiro, *ROMANCE: O mundo em equação*. Alexandre Pinheiro Torres : Portugalia. 1967.
- VICTOR, Hugo. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1988.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense. 2000.

## Referências digitais

BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221. Acesso em 16/08/2018. Disponível em [hop://www.ciadono.com](http://www.ciadono.com) ([hop://www.ciadono.com](http://www.ciadono.com)).

BOTOSO, Altamir. *A recriação do pícaro na literatura brasileira: o personagem malandro*. *Letrônica*, Porto alegre v.4 n.1 p. 122-135, jul. 2011. Acesso em 2/11/2018.

Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/7845>

\_\_\_\_\_. *O diálogo intertextual com Fernando Pessoa em três contos de José Eduardo Agualusa*. *Acta Scientiarum. Language and Culture*. Maringá. V. 38, n. 1 p. 21-29. Jan. June 2016. Acesso em 3/09/2018. Disponível em:

<http://www.uem.br/acta> ISSN printed: 1983-4675 ISSN on-line: 1983-4683 Doi: 10.4025/actascilangcult.v38i1.28009

CARREIRA, Shirley de S.Gomes. *A (des)construção da identidade nos romances de José Saramago*. *Jornal: LUCERO*. Volume 13. 2002. ISSN 1098 – 2892. p. 103 – 113 Acesso em 01/08/2018.

Disponível em <https://escholarship.org/uc/item/0zk6n2mk>

CUNHA, Helena Parente. *Jorge Amado-o escritor dos marginalizados*. Veredas: Associação Internacional de Lusitanistas. Porto Alegre. 2002. Acesso em 22/11/2018 Disponível em URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/34417>.

GONZÁLEZ, Mário. *Por los nuevos caminos de la picaresca: mi tío atahualpa*. AIH. Actas Del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21-26 de agosto de 1989, p. 669 – 672. Acesso em 18/10/2018.

Disponível em: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih\\_10\\_3\\_074.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_074.pdf)

GONÇALVES, Adelto. *A gênese do pícaro moderno. Uma releitura da literatura espanhola da idade média ao século XVII*. Especial para o Jornal Opção. Edição 1867 de 17 a 23 de abril de 2011. Acesso em 26/05/2017.

Disponível em: <http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/a-genese-do-picaro-moderno>.

OLIVIERI-GODET, RITA. *A dimensão da ética intercultural na obra de Jorge Amado, Amerika*, 2015. Acesso em 10 /03/2016.

Disponível: <http://amerika.revues.org/4683>

PINCHONNAT, Crystel. *Échos picaresques dans le roman du XXe siècle : mise en perspective et tentative de problematisation*. HAL Id: hal-01312690. Acesso em 25/09/18.

Disponível em <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01312690>.

ROCHA, João Cezar de Castro. *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou 'A dialética da marginalidade'*. *Revista Letras* (UFSM). v. 28-29, Jan./dez. 2004. p. 153 – 184. Acesso em 5 de março 2016.

Disponível em: [http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos\\_r28\\_29/16\\_castrorochoa.pdf](http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r28_29/16_castrorochoa.pdf).

ROSSET, François. *Le langage du fantastique. Stratégies et fatalité du réemploi*. *Revista Poétique*, 166 (2011), p. 203 – 214. Acesso em 21/03/2019.

Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-2-page-203.htm>.

TEZZA, Cristovão. *As sombras de Jorge Amado*. Folha de São Paulo, São Paulo, 30/12/2018, colunas e blogs. Acesso em 10/01/2019.

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/cristovao-tezza/2018/12/as-sombras-de-jorge-amado.shtml>.

## Artigos em revistas impressas

AMADO, Jorge. *Carta a uma leitora sobre romance e personagem*. In *Jorge Amado: povo e terra*. 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972, p. 23 – 36.

ADORNO, T. W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In W. Benjamin, J. Haberman, M. Horkheimer, & T. Adorno (Eds.), *Os pensadores – textos escolhidos*. São Paulo, SP: Abril. 1983, p. 269 – 273.

BASTIDE, Roger. *Sobre o romancista Jorge Amado*. in: *Jorge Amado: povo e terra: 40anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972. p. 39 – 70.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia e enunciação*. In: *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin/ Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (orgs.)*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 1 – 11.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197 – 221.

BRUNO, Haroldo. *O sentido da terra na obra de Jorge Amado.Sobre o romancista Jorge Amado*. in: *Jorge Amado: povo e terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972. p. 152 – 157.

CAMPOS, Haroldo. *A ruptura dos Gêneros na América Latino-Americana*. In: *América Latina e sua literatura*. Ed. Perspectiva. 1977.p. 281 – 305.

CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem (Caracterização das Memórias de um sargento de milícias)*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. N. 8. Universidade de São Paulo, 1970. p. 67 – 89.

CHAUVIN, Jean Pierre. *Poética da malandragem: Memórias de um gigolô, de Marcos Rey*. Revista Brasileira de Literatura Comparada. Volume 10. Nº.12. 2008. p. 253 – 269

DaMATTA, Roberto. *A mulher que escolheu não escolher*. in Dona Flor e seus dois maridos. São Paulo: Companhia das letras. 2008. p. 463 – 469.

DISCINI, N. *Carnavalização*. in: BRAIT, B. (Org). Bakhtin: *outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 53 – 94.

GONZÁLEZ, Mário. *Literatura e diferenças na Espanha Dos áustrias*. *Ipotesi*: revista de estudos literários, v. 3, nº. 2, Juiz de Fora: EDUFJF, 1999 - p. 69 – 80.

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

LUCAS, Rafael. *A pedagogia do espaço no romance amadino*. in: Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra. Organizadoras: RITA Godet, Jaqueline Penjon. Salvador: FGJA, 2004. p.189 – 209.

LUCAS, Fábio. *Os poderes da imaginação*. In: Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso. São Paulo: Companhia das Letras. 2009 p. 273 – 279.

NUTO, J. V. C. *O pensamento de Mikhail Bakhtin na atualidade*. in: Grupo de estudos dos gêneros do discurso – gege. *Círculo*: rodas de conversa bakhtiniana 2009 – caderno de textos e anotações. São Carlos (SP): Pedro & João Editores, 2009. p. 167 – 172.

NUTO, J. V. C. *Língua e romance na globalização*. Conexão Letras, v. 11, 2016. p. 72 – 81.

NUTO, J. V. C. *Michail Bachtin: autore del 'Quixote'*. *Quaderni di Semantica*, v. 70, 2015, p. 365 – 385.

ORICO, Osvaldo. *A novela picaresca e seus reflexos no romance brasileiro*. In: *Curso de romance*: conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: Editora Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1952, p. 59 – 85.

PALAMARTCHUK, Ana Paula. *Jorge Amado: um escritor de putas e vagabundos?* In *A História contada: capítulos de história social da literatura do Brasil*. Organizadores, Sdney Chalhoud, Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

PORTELLA, Eduardo. *A fábula em cinco tempos*. in: Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura, São Paulo: Martins, 1972, p. 71 – 84.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. “*De como e porque Jorge Amado em “A Morte e a morte de Quincas Berro D’Água” é um autor carnavalizador, mesmo sem nunca ter se preocupado com isto*”. In.: Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, nº. 74, jul./set. 1983, p. 45 – 65.

\_\_\_\_\_. *A vida e as vidas de Quincas Berro D’Água* In.: *A Morte e a Morte de Quincas Berro D’Água* posfácio de Affonso Romano de Sant’anna. Editora Companhia das letras, São Paulo, 2008. p. 95 – 105.

### **Trabalhos acadêmicos (dissertações/teses)**

COSTA, Raquel Arcoverde Nicodemos. *O real irreal em os Velhos Marinheiros de Jorge Amado*. 1978. 55 p. Dissertação de mestrado. Centro de Ciências Humanas Letras e Artes. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa.

MILTON, Heloisa Costa. *A picaresca espanhola e Macunaíma de Mário de Andrade*. Dissertação de mestrado. 106 p. São Paulo: FFCH-USP, 1986.

**RÉSUMÉ SUBSTANTIEL DE LA THÈSE  
EN LANGUE FRANÇAISE**

## INTRODUCTION

Cette étude est le fruit du développement d'une des perspectives abordées dans le mémoire de master (2012-2014) intitulé "L'hybridisme littéraire sur les sables de Bahia : un regard sur *Capitaines des sables* et *Mar morto* de Jorge Amado". Le texte a élucidé les relations d'identités, compte tenu de la contribution sociologique fondée sur le caractère hybride de Homi K. Bhabha. Le projet de la thèse découle de ce thème.

Le développement de cette thèse de doctorat n'a été possible que grâce à la signature de la Convention de Co-tutelle Internationale de Thèse avec l'Université Rennes 2 – Bretagne Loire, France, qui a eu lieu en juillet 2017, soutenue par la Coordination de Perfectionnement du Personnel de Niveau Supérieur – Capes, ce qui nous a permis de faire un stage d'un an dans l'université française, entre avril 2016 et avril 2017.

Jorge Amado est l'un des principaux représentants de la littérature brésilienne, le plus lu au monde, c'est pourquoi l'étudier est un défi. Pourtant, rares sont les études qui se penchent sur le dialogue entre les textes de l'auteur bahianais et des contextes littéraires étrangers. Il est donc pertinent d'observer sa production fictionnelle à la lumière de la conception intertextuelle avec le genre picaresque.

Nous nous proposons d'étudier la fiction romanesque de Jorge Amado en la confrontant aux caractéristiques du roman picaresque espagnol, en particulier dans *Le Vieux Marin : ou Toute la vérité sur les fameuses aventures du commandant Vasco Moscoso de Aragon, capitaine au long cours*, de 1961. Nous aurons, éventuellement, recours à deux autres romans d'Amado, *Les Deux Morts de Quinquin-la-Flotte*, de 1961, et *Dona Flor et ses deux maris*, de 1966, dès que le rapprochement se fasse nécessaire pour élucider le rôle des éléments picaresques dans l'œuvre étudiée.

Étudier le genre picaresque classique est à la fois un combat et une grande joie. Un défi aussi, car n'étant pas hispaniste, j'ai dû m'impliquer pour comprendre l'histoire de la littérature espagnole. Ce thème est l'objet d'études de divers travaux académiques, ce qui donne l'impression que tout a déjà été dit et écrit. Par ailleurs,



c'est justement là où réside le plaisir de l'analyse. La participation aux découvertes, le privilège de se pencher sur le texte de Jorge Amado, en découvrant des rapprochements ou des distances du genre picaresque, qui débouchent sur la littérature néo-picaresque, nous a apporté une grande joie.

La théorie, les principales caractéristiques et le développement de la littérature néo-picaresque seront basés sur les études du professeur et critique littéraire Docteur Mário Miguel González de la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines – USP, dans ses livres *A saga do anti-herói* et *O romance picaresco*. L'étude de González se concentre sur l'évolution du genre picaresque espagnol et son influence exercée sur la littérature moderne, ce qui justifie son rôle fondamental dans cette thèse. De plus, il défend que le roman *malandro* peut être vu comme une variante singulière de la littérature picaresque au XXe siècle.

## **1 – Présentation du corpus**

*Le Vieux Marin: ou Toute la vérité sur les fameuses aventures du commandant Vasco Moscoso de Aragon, capitaine au long cours* est la recomposition de la biographie de Vasco Moscoso de Aragão, à l'intérieur de l'étrange aventure d'un narrateur anonyme, qui a pour décor la station balnéaire de Periperi, dans l'état de Bahia, Brésil.

Le récit ne se fait pas de façon linéaire; le lecteur est confronté aux diverses opinions du narrateur. En racontant la vie du capitaine au long cours, il révèle les fléaux du capitalisme en plein essor, montre les mœurs de personnages secondaires jouissant d'une vie toute en apparences. L'humour, l'ironie et la satire entrecoupent le récit en présentant des circonstances ambigües et paradoxales.

Notre objectif est donc de présenter de nouveaux abordages et réflexions sur le style de Jorge Amado, en effectuant une lecture de l'histoire de Vasco Moscoso de Aragão et du narrateur anonyme, en lien avec la littérature picaresque espagnole, dans la perspective du développement de la littérature néo-picaresque sur le sol brésilien.

## 2– Structure de la thèse

La thèse est structurée en trois chapitres. Dans le premier, nous élaborons une révision bibliographique sur le genre picaresque. L'analyse consiste à souligner trois aspects : démontrer comment le *pícaro* réel s'est déplacé vers la fiction; la reconnaissance de la diffusion du genre; la discussion sur la modernisation et la réinvention du roman picaresque.

Nous nous appuyerons sur les études de González (1994) pour admettre la renaissance de la littérature picaresque au XXe siècle, nouveau genre qu'il a appelé néo-picaresque. Nous discuterons et prendrons position sur les concepts de *pícaro* et de *neopícaro*, ainsi que sur la comparaison entre le *neopícaro* et le *malandro* brésilien, soutenue par la théorie de González et de DaMatta.

Dans le deuxième chapitre, nous réaliserons, sous une forme condensée, une révision littéraire de l'évolution du concept d'intertexte, comprenant les études de Bakhtine, Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Laurent Jenny, Genette et Gérard.

*Le Vieux Marin* nous a poussé à analyser le processus créatif en soulignant l'intertextualité en tant que processus hybride de transcréation. Nous prenons en compte l'hypothèse que l'expansion géographique du genre picaresque, grâce aux traductions et aux imitations des œuvres picaresques espagnoles classiques, constitue le procédé créatif qui engendre les marques de transcréation.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous abordons le corps de notre recherche à partir des éléments de la littérature picaresque espagnole. Nous le subdivisons en quatre sous chapitres: nous commençons par l'analyse du narrateur; puis par l'étude du protagoniste; ensuite nous procédons à l'examen de la critique sociale présente dans l'œuvre; nous terminons par une recherche sur les éléments de carnavalisation présente dans le texte brésilien.

Dans les conclusions, nous présentons la synthèse des rapports que l'œuvre qui constitue notre corpus entretient avec la littérature picaresque.

## PRESENTATION DU SUJET

### 1- Le roman picaresque : tradition et modernité

Le roman picaresque est un genre narratif présent dans un ensemble d'œuvres écrites dans le contexte espagnol du XVI<sup>e</sup> siècle. Ces productions littéraires s'inspiraient du personnage du antihéros – le *pícaro*. Ce genre littéraire surgit en reflet de la tension entre l'individu et la société oppressive.

Il a dépassé les frontières géographiques de l'Espagne et atteint des contrées plus lointaines, acquérant de nouveaux contours, puisque les personnages picaresques se sont dotés de nouvelles nuances et transformés en *neopícaros*.

Dans ce chapitre, nous étudierons l'esprit picaresque et son évolution, ainsi que les vestiges qui en perdurent dans la modernité.

#### 1.1 – Thèmes et formes du genre picaresque classique

Le "Siècle d'Or", une période qui s'étend du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, a été marqué par des crises économiques propices à l'augmentation de la délinquance, il est néanmoins célèbre pour la plénitude des arts, et surtout de la tradition littéraire. González (1994) l'a divisé en étapes : la "construction du héros national"; la "littérature de la projection du héros"; la "littérature de la parodie du héros"; la "littérature de la fuite de la bourgeoisie".

La première étape raconte des histoires de chevalerie de la péninsule Ibérique, la "construction du héros national". Le héros est un personnage qui luttait aux côtés des Rois Catholiques en vue de la domination religieuse du territoire péninsulaire, généralement marqué par la classe bourgeoise. Cependant, les aristocrates espagnols réprimaient leurs aspirations, car tout type de travail était vu comme un déshonneur, ce n'était pas une attitude noble.

C'est dans ce cadre économique et politique que démarre la deuxième étape de la production littéraire espagnole: la "littérature de la projection du héros". Le

chevalier prenait la défense des faibles et des demoiselles, c'était un aventurier toujours victorieux. Toutefois, ce récit ne suivait aucune rigueur historique ou géographique, il a par conséquent été condamné par le clergé sous prétexte d'être étranger aux normes de la morale.

Simultanément au mouvement littéraire, les crises et les difficultés s'abattaient sur le grand empire espagnol. Le plus grand empire européen était en faillite et croulait sous les dettes. La population vivait dans la misère. Une nouvelle manière de raconter, aux accents satiriques, surgit de ces changements sociaux. Elle racontait la vie des marginalisés et des exclus, des *pícaros*, qui luttèrent pour leur survie, en opposition aux habituels récits d'aventures fantastiques de chevaliers amoureux.

D'après Ferreira, le terme *picaño* vient du verbe *picar*, hacher, une des nombreuses activités exécutées par les aides de cuisine. *Pícaro* a servi par la suite à désigner une personne que se consacrait à des travaux méprisables ou transitoires, ou même un voleur ordinaire ou un "tire-au-flanc". Malgré l'ample étude faite sur la littérature picaresque, elle est encore aujourd'hui difficile à définir, étant donné l'énorme difficulté d'établir des critères qui l'unifie.

La circulation du récit *Lazarillo de Tormes*, d'un auteur inconnu, en 1554, inaugure la troisième phase de la production littéraire de la Renaissance espagnole: la "littérature de la parodie du héros" et première œuvre classique picaresque espagnole qui exalte les compétences et les astuces du *pícaro*. *Lazarillo de Tormes* est une œuvre de fiction qui a pour thème la faim. Les astuces pratiquées par le narrateur homodiégétique ont un seul but : se nourrir au jour le jour.

Le roman picaresque évolue de pair avec le déclin de l'économie espagnole. C'est un récit basé sur la réalité sociale, en lien étroit avec la fiction historique. Les personnages portent en leur sein plusieurs aspects qui les identifient au système social et idéologique d'une époque riche en conflits et contradictions.

Avant le règne de Philippe II (1556-1598), des manifestations littéraires d'"exaltation nationale" ont surgi et constituent l'apogée de la "littérature de la fuite de la bourgeoisie", quatrième volet de la tradition littéraire espagnole. *Lazarillo de Tormes* est censuré. Le picaresque entre dans une deuxième phase en développant des caractéristiques contraires à l'exaltation de ce qui est national, malgré tout, l'idéalisme de la chevalerie reste un thème fréquent.

Le roman, en tant que genre littéraire, s'est peu à peu structuré au cours de l'histoire, parallèlement au genre picaresque, en s'appuyant sur plusieurs points.

Pour Bakhtine, c'est un système complexe constitué de l'entrelacement des discours, tant oraux qu'écrits, où le héros n'est plus la représentation du collectif; il lutte désormais pour lui-même, il affronte la société, il est donc problématique. La vie privée devient la matière de ce genre, et par conséquent, elle est intimement liée au rire et à l'ironie.

C'est une forme narrative d'un monde sans dieux, car la société a perdu la notion de totalité et a créé un héros problématique. L'épopée était le récit d'un monde sans problème, homogène, une union parfaite entre le héros et la société. Dans l'idéalisme des romans de chevalerie, le héros classique est celui qui représente la classe dominante.

Le héros est, depuis sa conception, lié aux classes dominantes. Il est doté d'une dimension divine qui couvre ses actions honorables et nobles. L'anti-héros, au contraire, fidèle à la dimension humaine, porte en lui le quotidien et les difficultés inhérentes à sa condition. D'où la valorisation des conflits individuels et non plus ceux associés à la collectivité.

Le protagoniste *pícaro* est l'opposé du héros traditionnel. C'est l'antihéros, néanmoins, il n'est pas dépourvu de courage, puisqu'il concrétise des problèmes, à la fois, de son époque et de ses besoins personnels. La véracité du moment vécu est le grand objectif du genre picaresque. Il imite les caractéristiques humaines, sociales sous tous leurs aspects, que ce soit de beauté, de laideur, d'héroïsme, de tricherie ou même de malhonnêteté. Le roman picaresque se présente sous la forme d'une pseudo-auto-biographie, pleine de satires et de parodies carnavalesques qui racontent les aventures du protagoniste/*pícaro*. L'angle de perception reste fréquemment fixe et centré sur le narrateur/personnage. Le choix de ce type de narrateur favorise la réflexion et la critique sociale. Il agit toujours par ruse, plutôt que par bravoure. Alors que le héros s'affirme, le *pícaro* se dissimule, c'est l'inverse du chevalier.

La veine comique castillane est assurée par le comportement d'insubordination et de rébellion assumé par le *pícaro*. Il s'emploie à servir plusieurs seigneurs, desquels il reçoit des leçons sur ce qu'on doit faire ou ne pas faire pour gagner sa vie. Il cherche sans cesse à apprendre l'art de la belle vie, s'efforçant d'être un "homme de bien", et finit par imiter le gentilhomme et la noblesse.

Parce qu'il sert plusieurs maîtres, c'est un personnage qui circule dans des lieux divers, il explore l'espace physique, social et géographique, toujours au nom de

sa subsistance. Le lieu d'action de ses aventures/mésaventures est la ville, où la diversité sociale est mise en évidence.

Ses aventures amoureuses révèlent un fort accent misogyne. Le *pícaro* n'a pas de sentiments et, quand il approche une amante, c'est juste dans l'intention de défendre sa vie ou d'aider à son ascension sociale. Bien que les récits ne soient ni libidineux ni sentimentaux, les romans picaresques utilisent des mots obscènes.

Au cours de sa vie, le *pícaro* éprouve, en général, un rude choc avec la réalité. Il baigne dans le pessimisme anthropologique de la fin des XVIe et XVIIe siècles, développe un côté vindicatif, sans percevoir objectivement l'agression d'autrui, mais plutôt dans le sens d'un affrontement.

L'apparence et le costume sont pour le *pícaro* d'une importance fondamentale, puisqu'il cherche à ressembler à la noblesse. Il accorde une suprême importance à l'apparence, critiquant ainsi les véritables entrailles d'une société décadente. De cette manière, il se fabrique un masque par lequel on perçoit une soi-disant tragédie basée sur le mensonge, la tromperie et la ruse, les valeurs typiques d'une société en plein déclin moral.

La deuxième phase du picaresque a consolidé ce fort esprit de critique sociale avec *Gusmán de Alfarache*, de Mateo Almán. Cette œuvre de 1599 raconte les aventures du protagoniste, sous un jour moralisateur. Quevedo fait, pour sa part, dans *El Buscón*, 1626, l'éloge du système, en démontrant que l'idéologie bourgeoise est assumée par le peuple. La satire réside dans la caractérisation de Pablo, le protagoniste, un descendant de chrétiens nouveaux convertis, qui décide de passer sa vie dans le jeu et les fraudes, dérogeant ainsi à la conception du picaresque comme forme d'ascension sociale.

La troisième étape de la littérature picaresque classique présente un climat de rejet de la bourgeoisie et d'exaltation nationale: "fuite de la bourgeoisie" et "exaltation nationale", en proclamant le conformisme à partir des concepts de la Contre-Réforme, qui sont: "le dogmatisme sentencieux; la quasi totale absence de préoccupations sentimentales; l'insensibilité face à la nature".

En 1605, on publie *Don Quijote* de Miguel de Cervantes, c'est l'époque où s'affirme le roman moderne. Cervantes décrit non seulement une parodie du héros, mais également de tout le système, social et économique. Le récit est proche du roman picaresque par sa thématique: l'abandon du foyer, le désir de liberté, le rêve d'une vie prometteuse, et également par les innombrables *pícaros* qui y figurent.

Les romans picaresques finissent pas révéler les inconsistances de la société, par refléter l'atmosphère de la réalité historique du moment. C'est un récit centré sur la pseudo-autobiographie d'un antihéros, dans les entrelignes de laquelle se cache une réflexion sur la croissance de la délinquance au "Siècle d'Or". Cependant, on y trouve un caractère moralisateur évident en évoquant la conduite d'un individu aux prises avec la marginalité, puni et passible de remords.

## 1.2 – Thèmes et formes du picaresque néoclassique

Le roman picaresque, genre espagnol donc, s'est répandu à travers le monde grâce aux traductions et a influencé la littérature mondiale.

On peut citer, selon González (1994), des livres de tradition picaresque en Allemagne, dans les œuvres de Hans Jacob Christoffel Grimmelshausen, *Les Aventures de Simplicius Simplicissimus (Der abenteuerliche Simplicissimus)*, publié en 1669 et *Vagabonde Courage (Die landstörtzerin Courasche)*, de 1670, dont le héros est une femme, prostituée, continuellement entraînée dans des péripéties et des combines.

En Angleterre, selon González (1994), les biographies ou pseudo-biographies sont devenues populaires, telles *Le Voyageur Malchanceux*, de Thomas Nashe, 1594; *Heurs et Malheurs de la Fameuse Moll Flandes* de Daniel Defoe, de 1722; *Les Aventures de Roderick Random* et *Peregrine Pickle*, de Tobias George Smollett, 1748; *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé*, de Henry Fielding, 1749.

*L'Histoire de Gil Blas de Santillane*, d'après les notes de González (1994), l'œuvre du français Alain René Lesage est publiée en trois parties dans les années 1715, 1724 et 1735. Le protagoniste, Gil Blas, se rend compte à la fin du récit que les biens matériels sont une source de corruption, cette prise de conscience morale est la grande différence d'avec les *pícaros* espagnols.

Au Portugal, on peut considérer picaresques les œuvres de Fernão Mendes Pinto, en 1614, *Pérégrination* et *Escritório Aparento* de Dom Francisco Manuel de Melo datant de 1655; *Guzmán de Alfarache*, troisième partie, de Félix Machado da Silva Castro e Vasconcelos, 1650 ; et *Novelas Exemplares*, de Gaspar Pires Rebelo,

de 1650. Au Mexique, bien plus tard, en 1816, José Joaquín Fernández de Lizardi publie en trois volumes *El Periquillo Sarniento*, d'après González (1994).

Les œuvres écrites postérieurement à *Lazarillo de Tormes* et liées au thème de la délinquance peuvent être considérées picaresques, car l'attitude du protagoniste s'assimile au personnage du *pícaro*. Néanmoins, du fait de son expansion géographique le picaresque a acquis de nouveaux contours, de nouvelles dimensions. Le roman picaresque espagnol a démonté ses éléments en tableaux de mœurs et préparé la voie au roman moderne d'observation de la réalité.

À l'époque moderne, suite aux transformations de la société, à l'établissement de la bourgeoisie et du capitalisme, on constate la résurgence du *pícaro* et de la littérature picaresque. L'époque moderne favorise l'apparition ou la réapparition des personnages dans le roman 'réaliste' et permet la résurgence du picaresque et sa mutation en "néo-picaresque", selon González (1994). Le *neopícaro* a ainsi traversé les frontières en critiquant les structures sociales.

La principale caractéristique de la littérature néo-picaresque est que le *pícaro* ne s'appuie plus maintenant sur la critique de l'aristocratie, mais plutôt sur celle de la bourgeoisie émergente. Dans le sillage des transformations, la pseudo-autobiographie cesse d'être un élément principal pour la reconnaissance du genre picaresque.

Le protagoniste néo-picaresque est toujours contre le travail et continue d'être le feignant de l'histoire. Dans ce but, l'antihéros devient le reflet du bourgeois, d'où la valeur de l'apparence. Dans la genèse littéraire, la pérégrination est une des conditions de l'existence du *neopícaro*. Les déplacements provoquent des échanges d'expériences, décrivent la tension provoquée par le conflit entre l'individu et une société extrêmement oppressante.

Malgré ces cinq siècles de séparation, il faut mettre l'accent sur les romans où l'antihéros est présent, surtout parce qu'ils dénoncent les fléaux sociaux.

### **1.3 – Mutations du picaresque : permanence et modernité**

La reprise du genre picaresque n'indique pas un retour en arrière, au contraire, c'est un récit qui s'est adapté aux temps modernes. La contribution du néo-



picaresque à la littérature moderne apporte une forte dose de réalisme. Sur le sol brésilien, le *pícaro* s'est doté d'un parent : le *malandro*<sup>23</sup>. L'acclimatation n'a pu se faire que par le dynamisme inhérent à la littérature, à l'expansion et à l'évolution du roman picaresque espagnol. À ce stade de notre étude, il convient de se pencher sur les différences entre le héros romantique brésilien et l'antihéros ou *neopícaro*.

Le héros épique brésilien, personnage typique des romans romantiques et indianistes<sup>24</sup> est idéalisé: c'est un être courageux. Il lutte pour la justice et la morale. Au contraire, le *malandro* révélé par la littérature brésilienne présente des caractéristiques opposées, comparé au héros épique. Il surgit dans le Réalisme brésilien en 1881, dans les *Mémoires posthumes de Bras Cubas*, de Machado de Assis.

La présence authentique du néo-picaresque dans la littérature brésilienne se fait sentir dans le roman *Mémoires d'un sergent de la milice*, 1853, de Manuel Antonio de Almeida. L'auteur y associe humour et réalisme, afin de recréer avec objectivité les mœurs et coutumes de la société de Rio de Janeiro. Ce qui attire l'attention, c'est la présence de l'érotisme, un nouvel élément du néo-picaresque brésilien.

La critique diverge quant à la classification des *Mémoires d'un sergent de la milice*. Pour Mário de Andrade, Leonardo est un représentant du roman picaresque. Or, Antônio Candido (1970) propose l'identification d'une ligne nouvelle dans le roman brésilien – le roman *malandro* –. González (1994), quant à lui, est d'avis que le *pícaro* a assumé au Brésil des airs de *malandro*.

Les critiques littéraires affirment que Leonardo Pataca aurait été la semence de *Macounaïma* de Mário de Andrade, 1928, du Modernisme brésilien (1922 – 1945), qui porte le sous-titre de “héros sans aucun caractère”, ou encore “le héros de notre peuple” dénommé rhapsodie par l'auteur, puisqu'il s'agit d'un collage de diverses sources culturelles/folkloriques formatrices du peuple brésilien.

Le *malandro* n'est pas vertueux, ni même courageux. Il pose les problèmes de la condition de l'homme moderne en représentant toutes sortes d'exclus. On trouve dans l'*ethos* du *malandro* un rapprochement avec le *pícaro* classique espagnol. Un être malin, astucieux et habile. Son triomphe est lié à son astuce et à l'improvisation,

---

<sup>23</sup> Sorte de voyou, délinquant en tous genres. *Toutes les notes sont de la traductrice.*

<sup>24</sup> Indianiste ou indigéniste: mouvement politique et littéraire en Amérique Latine se préoccupant de la condition des Amérindiens.

il vit du jeu, d'escroqueries et même de petits vols. Enfin, il ne fait pas partie de l'ordre social établi, mais il en tire profit pour triompher.

Le *malandro* peut aussi bien être loué pour sa vivacité; ou au contraire être vu comme un arnaqueur, un type pas sérieux, un délinquant. Le *pícaro* espagnol et le *malandro* brésilien se rejoignent dans la recherche de leur survie. Une vie d'errances, pleine d'aventures, dans une existence sociale individualisée. L'ambition est, pour un tel personnage, une forme d'ascension sociale et il a pour cela recours à son pouvoir de séduction sur la femme. Le *pícaro* espagnol se différencie pourtant du *malandro*, car il n'est pas porté sur le travail manuel, et reçoit parfois des avantages sans faire aucune sorte d'effort.

Le *malandro* se distingue du prolétariat par sa manière de s'habiller et recherche des vêtements qui le rapprochent de la bourgeoisie. Malgré tout, ce n'est pas un bourgeois, mais juste une caricature, une vraie parodie de bourgeois. En tant que représentation symbolique, il va concentrer sur son image l'ambiguïté, l'humour, la fête et les aspirations du peuple. En effet, le discours du *malandro* met en scène le discrédit et les griefs du travailleur/ouvrier vis à vis du patron/dominateur qui profite du système pour s'enrichir.

Les rapports de production du système capitaliste suscitent une hiérarchie inflexible entre dominateurs et dominés, créant une frontière visible entre les classes sociales. C'est sur cette frontière que se tient le *malandro*. Un être qui transite entre les deux couches de la société, justement pour confirmer l'existence de la frontière.

À notre avis, quand on pense au *neopícaro*, on peut bien faire le rapport avec le *malandro* brésilien. Le *malandro* brésilien, tout comme le *pícaro* espagnol classique, traverse le système capitaliste au gré de ruses et de tromperies. Il finit donc par s'adapter à la dénonciation sociale issue de l'aliénation. Et certains sujets nationaux sont traités en dosant humour et ironie.

La littérature picaresque à la brésilienne admet donc le *malandro* comme sa propre résistance à la métropole. Ce sont des antihéros normaux, populaires, ils séduisent les lecteurs, parce qu'ils les rapprochent de leurs propres inquiétudes et de leurs doutes. Nous avons relevé au fil des écrivains brésiliens, les œuvres qui dénotent le néo-picaresque représenté par un personnage naïf, nous citons:

Manuel Antônio de Almeida; les cyniques de Machado de Assis; les opportunistes d'Aluísio Azevedo et Lima Barreto; les sujets inadaptés et adaptables de Marques Rebelo, Cyro dos Anjos et Marcos Rey; les bandits de Paulo Lins, tous ressentent, font ou illustrent les avancées et les régressions d'une société démunie, victime de violence et de la corruption ostensible de dirigeants défaillants (CHAUVIN, 2008, p. 256).

On peut encore citer le naturalisme cru d'Adelino de Magalhães (1887-1969) dans les œuvres *Casos e Impressões* de 1916, *Inquietude* de 1922 et *A Hora Veloz* de 1926, pour leurs contenus populaires et licencieux.

*Les Deux Morts de Quinquin-la-Flotte*, 1961, de Jorge Amado, de la même année, *Le Vieux Marin: ou Toute la vérité sur les fameuses aventures du commandant Vasco Moscoso de Aragon, capitaine au long cours*. En 1980, Fernando Sabino publie *O Grande Mentecapto*. Geraldo Viramundo, le protagoniste, possède plusieurs caractéristiques du *pícaro* espagnol. Dans *L'Empereur d'Amazonie*, de 1976, Márcio Souza met en scène un personnage picaresque au discours satirique et construit une image caricaturale de *Lazarillo de Tormes*.

Les récits picaresques, tout comme les néo-picaresques, possèdent une certaine touche de sarcasme et un goût amer de pessimisme. Il en sera de même dans la littérature picaresque brésilienne. Dans ce sillage, une grande collection de personnages drôles et délinquants parcourent de nos jours les œuvres littéraires brésiliennes, reliant des traces néo-picaresques à la satire sociale.

## **2-UNE 'MOSAÏQUE' D'ÉCRITURES : LE PICARESQUE ET L'INTERTEXTUALITÉ DANS L'ŒUVRE D'AMADO**

Dans cette partie, nous passerons en revue la bibliographie sur l'intertextualité, puisque c'est le fil conducteur qui permet le dialogue entre l'œuvre du *corpus* de la recherche et l'esthétique picaresque.

Nous mettrons en évidence le développement du concept d'intertextualité basé sur les travaux de Bakhtine, Kristeva, Samoyault entre autres.

Enfin, nous citerons quelques exemples d'intertextualité dans l'œuvre de Jorge Amado.

## 2.1 – Texte, dialogisme, intertextualité

Barthes, 1973, montre que le texte est un instrument trans-linguistique puisqu'il organise la parole pour rendre l'information objective. Il n'y a donc aucune pureté dans la construction d'un texte, mais plutôt une hétérogénéité.

Aristote dans *La Poétique* (2005, p. 32) soutient que depuis les temps les plus reculés, les récits se confrontaient les uns aux autres. Au Moyen-âge, il n'en fut pas autrement, car le contraire causait scandale. Le fait est que la pratique des dialogues et allusions entre les textes remonte à des époques lointaines.

Néanmoins, c'est en 1960 que Julia Kristeva a inventé le terme *intertextualité*, étayé par les études sur le dialogisme de Bakhtine. C'est par le contact entre les textes (en contexte) que la composition brille et se complète dialogiquement. Le dialogisme est la base du langage et du discours; ainsi, tout texte est dialogique.

Le dialogisme polyphonique bakhtinien a été élargi par la sémiologue bulgare. Le mot a été le fondement des études. Kristeva dilate le sens du mot en texte. Le dialogue se fait aussi entre des textes.

Il faut cependant que le lecteur perçoive l'intertexte. C'est lui qui devra identifier l'intertextualité. Ainsi, la réception du texte peut être plus ou moins intertextuelle, en fonction du vécu culturel et littéraire du récepteur. La lecture est donc un acte tamisé par la concordance dialogique des textes. L'art littéraire se produit donc par un dialogue continu avec d'autres textes, soit par reprise, soit par emprunts ou échanges.

Gerard Genette admet que le dialogue entre les textes est comme des "relations transtextuelles, c'est-à-dire que la transtextualité est l'ensemble des textes et des relations établies entre eux. Les relations transtextuelles ont été sous-classées en cinq types: intertextualité, paratextualité, métatextualité, hypertextualité et architextualité – il existe entre elles une relation de communication. Par conséquent, tout texte est "hétérogène", puisqu'il laisse transparaître la relation "radicale de son intérieur vers l'extérieur", dont il fait d'autres textes avec lesquels il dialogue (KOCH, 2007, p. 16).

En tant que présence d'un texte dans l'autre, l'intertextualité, enfin, peut s'insérer dans la structure de l'œuvre, dans les personnages, dans les actions, dans la trame, l'intrigue, dans tout ce qui rend le dialogue possible. Cette communication

se présente, par exemple, sous forme de citation, d'écho, de pastiche, d'ironie, de parodie, de paraphrase.

En poursuivant ce raisonnement, Kristeva (1979, p. 17) admet qu'on construit également, à partir du mélange des textes, l'intertextualité des genres littéraires. Penser à la dépendance entre les textes, et même entre les genres, c'est croire en l'interprétation d'un contexte où l'intertexte est élucidé dans l'espace littéraire dans lequel s'insère l'œuvre. La littérature est alors le fait de raconter et (re) raconter des fables et des mythes, elle découle de l'interprétation de l'art, de la communication entre les diverses cultures et époques, en faisant revivre la mémoire de la littérature.

## **2.2 – Genre picaresque et intertextualité**

L'histoire de la littérature concède des insinuations de références à d'autres récits. Elle met en lumière la possibilité de transcrire, ou de recréer une œuvre de telle manière qu'elle rappelle les traits de l'œuvre originale, une pratique d'hypertextualité. Ainsi, González (1994) considère l'expansion du genre picaresque espagnol classique, soit par la traduction des romans, soit par la re-création en d'autres contrées, un processus de transcréation.

Il est vrai que, d'après CAMPOS (2011, p. 31), la traduction d'un texte implique la séparation du sens et du mot. Et ce, parce qu'il existe une certaine dépendance entre le signe et le signifié, en fonction du facteur culturel de la transposition linguistique. La traduction est donc un processus de recréation, ou même de création parallèle, souveraine, mais bilatérale.

La transcréation met la traduction et la création au même niveau, en interaction, un acte continu entre le texte original et le texte traduit. Le processus créatif de la traduction/recréation aboutit à un nouveau texte, créé suivant la combinaison de textes antérieurs, tout d'abord sélectionnés et analysés. Cette forme de composition reflète le parcours littéraire de telle forme que nous pouvons proposer un espace intertextuel par le biais de l'hypertextualité.

Œuvre d'art littéraire traduite, le roman picaresque a atteint de nouveaux domaines, il a subi des influences et a acquis de nouvelles caractéristiques. La

transcréation du genre narratif peut être comprise, par ce biais, comme une (re) création textuelle qui associe des récits de diverses époques.

Lors du processus de transcréation, le récit reçoit une nouvelle dynamique, il développe un changement de langage élucidant ses multiples sens. La production qui a découlé du phénomène d'expansion de la littérature picaresque a engendré de nouveaux textes, dotés de nouvelles valeurs littéraires. Dans cette perspective, les créations artistiques impriment une marque de parenté, comme si une toile invisible avait cousu les productions littéraires entre elles, rendant viables les rapprochements entre l'esthétique picaresque espagnole du XVI<sup>e</sup> siècle et les œuvres du modernisme brésilien.

### **2.3 – Dialogues intertextuels dans l'œuvre d'Amado**

L'acte de recréer, ou même de transcrire rompt la frontière entre le roman picaresque et le roman néo-picaresque. Nous soulignerons ainsi le parcours des récits qui construisent une tentative de réinvention des traits du roman picaresque dans les œuvres de Jorge Amado. C'est dans ce processus de recherche d'intertextualité que trouvons le récit hybride post-culturel dont parle Bhabha (1990, p. 210; 211).

*Le vieux marin*, *Les Deux Morts de Quinquin-la-Flotte* et *Dona Flor et ses deux maris* sont des œuvres qui utilisent l'intertextualité avec le roman picaresque, puisqu'ils dévoilent le système social. L'espace présenté dans ces œuvres est la recreation de l'univers social, il nous oblige à réviser et à réinterpréter l'histoire.

La prose de Jorge Amado est un mélange de populaire et d'érudit qui plane entre la critique sociale et l'exotisme libidineux, avec ses personnages tirés des bars, des cabarets et des rues. Il est intéressant de noter le rapprochement avec la littérature orale et le roman-feuilleton, en tant qu'influence transcréatrice. Dans cette perspective, il est logique d'accueillir la thèse de l'intertextualité, puisque nous percevons l'entrelacement du récit.

Nous pouvons d'ores et déjà reconnaître quelques stratégies intertextuelles utilisées par l'auteur: le fait que son récit incorpore le langage oral dans les titres des chapitres de ses romans est un point tout à fait remarquable. Le style de la littérature

de *cordel*<sup>25</sup> est capté par la présence constante des prépositions 'de', 'de comment', 'où' qui introduisent les titres et les sous-titres dans *Le Vieux Marin* et *Dona Flor et ses deux maris*, la proximité des romans de chevalerie y est évidente.

L'appropriation des histoires et des genres populaires a conduit à un style littéraire propre, composé d'un assemblage de textes distincts. Le processus d'intertextualité avec la littérature populaire a mis en évidence l'héritage du style picaresque. Il est, en outre, un exemple intéressant de dialogues entre des genres littéraires, la poésie de *cordel* et le récit.

Dans *Le Vieux Marin* et *Les Deux Morts de Quinquin-la-Flotte*, la figure responsable de l'intertextualité avec le roman picaresque est celle du *malandro* ou *neopícaro*. Dans *Le Vieux Marin*, le narrateur, qui n'est pas nommé, raconte d'un double point-de-vue : comme auteur de la pseudo-autobiographie et auteur de la biographie de Vasco Moscoso de Aragão. Ce sont deux *malandros* qui réussissent, par leur astuce, à avoir du succès dans la vie, à leur manière.

Dans l'œuvre *Dona Flor et ses deux maris*, le personnage qui représente les voyous, c'est Vadinho, surnom de Valdomiro dos Santos Guimarães. Fils adultérin, il a été livré à son propre sort. Dans sa jeunesse, il est tombé amoureux de Florípedes, avec qui il s'est marié et par qui il s'est fait entretenir. C'est certainement le prototype de l'antihéros, d'où sa grande coïncidence avec le *pícaro*.

Dans ces œuvres de Jorge Amado, l'antihéros présente des similitudes avec le *pícaro*. Le narrateur sans nom du *Vieux Marin*, Vasco Moscoso de Aragão, Quinquin-la-Flotte et Vadinho font partie d'un groupe de personnages qui court après le succès, au moyen de magouilles, afin de se faire passer pour des "hommes de bien", le prototype du héros sans scrupule. Ce sont des types rebelles, ils ne sont pas révolutionnaires, mais ils ne sous-estiment pas pour autant l'oppression subie par les opprimés.

Les textes de la littérature picaresque classique ressurgissent comme intertextes. Les caractéristiques impriment la transcréation du modèle littéraire, comme une espèce de modernisation du discours historique. Le nouveau paradigme surgit dans un monde de nouveaux conflits sous une forme similaire à celle de la littérature picaresque classique. La transcréation rompt néanmoins les formats établis et indique de nouvelles directions.

---

<sup>25</sup>Mode d'auto-édition de poésies populaires sous forme de fascicules courant dans le nord-est du Brésil.

Jorge Amado privilégie plusieurs types de genres textuels, dans un type d'intertextualité explicite, comme les a classés Koch (2007). Il utilise une profusion de citations de l'univers narratif populaire, comme forme d'adhésion à la reconnaissance *vox populi* de l'opinion publique. Dans ce cas, l'écrivain souhaite, non seulement accentuer la véracité de l'identité bahianaise, mais encore la promouvoir; ainsi que la posture politique d'une époque donnée, en incluant dans ses textes romanesques, sous forme de citations, des fragments de recettes; des paroles de marches de carnaval.

Ainsi, les romans: *Le Vieux Marin*, *Dona Flor et ses deux maris* et *Les Deux Morts de Quinquin-la-Flotte* se meuvent dans le chevauchement de divers textes qui se choquent et se relativisent mutuellement les uns les autres. La structuration des œuvres est l'accord complexe de la composition hybride du récit fictionnel. Jorge Amado a revitalisé le concept d'intertextualité, en employant dans ses récits des intersections non seulement entre des genres littéraires, mais aussi entre des genres textuels.

Le droit à la réinvention circule ainsi librement que ce soit par l'intertextualité implicite ou explicite. Les interrelations textuelles de différents types ou époques engendrent un mouvement continu de transformation intertextuelle, en un processus de transmutation infinie.

Un autre aspect de la combinaison entre fiction et réalité courant dans les œuvres de l'auteur de la région du cacao, c'est que des personnes réelles deviennent des personnages fictifs. Jorge Amado privilégie ses relations avec le monde. C'est dans cette expérience qu'il trouve l'inspiration pour créer. C'est le cas du personnage de Norma, dans *Dona Flor et ses deux maris*, qui est inspiré d'une personne réelle, comme le déclare l'auteur dans la dédicace du roman.

D'après Sant'Anna, dans la postface de la 12e réimpression, en 2008, éditions Companhia das Letras, l'histoire racontée dans *Les Deux Morts de Quinquin-la-Flotte* est tirée de récits oraux. *Le Vieux Marin* pour sa part, est axé sur la révélation des failles des structures sociales permanentes qui sont révélées dans le contexte de la narration. L'atmosphère construite inclut l'existence des relations complexes de toute l'exploitation bourgeoise.

La relation intertextuelle avec le genre picaresque s'établit par la reconnaissance de la réalité ambiante. La pauvreté, la misère, la violence et surtout l'illégalité sont souvent rappelées dans les œuvres analysées. Au milieu des fléaux



sociaux, les antihéros idéalisés par l'auteur organisent la dénonciation d'un empire bourgeois oppresseur. Les adversités de la réalité sociale sont évidentes dans les œuvres de Jorge Amado. Ses œuvres relatent la vraie nation brésilienne. Ce type de récits symbolise le nouvel ordre collectif des conflits entre les classes sociales. Nous constatons donc que la modernité utilise l'intertextualité, en favorisant un dialogue continu avec des textes antérieurs.

### **3 – LA VEINE PICARESQUE DES ROMANS DE JORGE AMADO**

L'auteur bahianais, représentant de la génération de 1930, a vécu et documenté un moment historique brésilien qui a favorisé la revitalisation du genre picaresque.

À ce titre, dans le *corpus* de notre étude sur le stéréotype du *malandro* ou *neopícaro*, selon le concept de González (1994), nous aurons recours à d'autres œuvres de Jorge Amado.

Nous vérifierons dans les caractéristiques du *neopícaro* appliquées au narrateur; aux personnages, en étudiant l'importance du dédoublement; de l'itinérance; de l'horreur au travail; du proxénétisme. À la croisée de ces caractéristiques, se détachent la critique sociale et la carnavalisation.

#### **3.1 – Le parcours du narrateur**

*Le Vieux Marin ou Toute la vérité sur les aventures du commandant Vasco Moscoso de Aragon, capitaine au long cours* a été publié en 1961, formant un seul volume avec le roman *Les Deux Morts de Quinquin-la-Flotte*. Par la suite, les deux œuvres ont été publiées séparément, en 1976. Jorge Amado se tourne, dans cette phase, vers l'écriture de récits aux personnages pittoresques et tisse avec humour et ironie une forte critique des mœurs.

Cette œuvre est structurée par la voix du narrateur-personnage qui se dit écrivain et fonctionnaire à la retraite. Sous la forme d'une pseudo-autobiographie, il veut dévoiler l'histoire de Vasco Moscoso de Aragão, dans l'intention de participer au concours littéraire-historique organisé par les Archives Publiques de Salvador.

Dans certaines parties, le narrateur est homodiégétique et intradiégétique lorsqu'il raconte son histoire ; dans d'autres, il est hétérodiégétique et extradiégétique, responsable du récit de l'histoire de Vasco Mosco de Aragão. Il intercale ainsi, de forme non linéaire, ses confessions avec la biographie de Vasco Moscoso de Aragão.

Les récits de l'écriture en soi déterminent la relation avec la production artistique et le rôle qui sera joué par le lecteur, également sollicité à entrer dans l'espace littéraire. Les genres autobiographiques forment un espace d'auto-réflexion important pour la consolidation de l'individualisme dans la littérature occidentale.

Dans *Le Vieux Marin*, le narrateur-personnage sans nom s'engage, d'une voix auto-référentielle, à raconter la vérité sur lui-même et sur la vie de Vasco Moscoso de Aragão. Pour cela, il tire parti du métarécit où les coulisses textuelles révèlent les difficultés de l'écriture et mettent au jour le processus de construction d'un texte fictif.

La voix de l'auteur émerge dans cette œuvre sous deux formes. La première, dans les titres des chapitres, c'est clairement la voix de l'auteur. L'autre, c'est la perception de l'identité de l'auteur par le transfert clair de sa vie personnelle dans l'œuvre. Jorge Amado se sert de cette stratégie pour se moquer de la critique littéraire et profite du narrateur du roman pour répondre aux dures critiques reçues sur son travail. Ce défoulement de Jorge Amado, par la voix du narrateur, renvoie à la théorie de Bakhtine selon laquelle l'auteur-créateur a une fonction esthétique-formelle qui n'est pas séparée de l'auteur-personne, c'est-à-dire de l'écrivain.

Une des fortes caractéristiques de ce roman est la présence insistante de réflexions sur la vérité, c'est un point de rapprochement avec le genre picaresque, en tant que construction picaresque. Car, le narrateur-personnage prime par l'investigation scientifique de la biographie de Vasco Moscoso de Aragão. La littérature picaresque portait en elle l'axe de la moralité, la néo-picaresque, dans la lignée illuministe du positivisme du XIXe siècle, cherchait à analyser et à résoudre les questions éthiques et morales.

La vérité à laquelle se réfère le narrateur se construit durant tout le roman pour devenir évidente à la fin, même s'il assure qu'elle est relative. Elle change selon les points de vue et les discours.

Un autre rapprochement de la littérature picaresque classique, c'est la présence du "maître". Le narrateur s'approche du Dr. Siqueira dans la même intention que celle des *pícaros* qui servent leurs maîtres: pour apprendre à partir des expériences de leurs patrons. Le Dr. Siqueira feint une situation qui n'existe pas : une morale immaculée, une richesse solide. C'est un personnage qui cultive le jeu des masques. Tout comme les maîtres de *Lazarillo de Tormes*.

Au cours du récit, le narrateur-personnage succombe aux charmes de Dondoca, la maîtresse du Juge Siqueira. Il est mû par un autre intérêt que l'amour. Dans la littérature néo-picaresque, l'érotisme constitue un trait marquant. Cela va impliquer, non seulement l'ascension matérielle du narrateur *neopícaro*, mais aussi sa digression morale. Il vit d'apparences, n'ignore pas la réalité, reconnaît que Dondoca est la maîtresse du Dr. Siqueira, cependant il ne veut pas mettre en péril les plaisirs matériels conquis.

À la fin du récit, le triangle amoureux est confirmé. Le narrateur, comme tout bon *pícaro*, apprend à se battre pour ce qu'il veut et aussi pour garder ce qu'il a conquis. Jorge Amado se sert de cet événement insolite pour démasquer la fausse morale, tant du narrateur-personnage que du Juge Siqueira, fruits d'une société décadente.

La recherche de l'ascension sociale de l'antihéros par ses magouilles est inhérente au discours néo-picaresque et dénonce une société oppressive. Stimulé par cette finalité d'expliquer la complexité d'une société bourgeoise, exclusive et corrompue, le narrateur-personnage raconte qu'il dû faire semblant d'avoir une maladie des yeux pour obtenir un congé-maladie. En ce sens, le récit présente, d'une certaine manière, un caractère ludique, un jeu de tricherie qui allie risque et mensonge.

Ainsi, le narrateur-personnage permet la relecture critique de la société par le biais de stratégies discursives, la constatation de distorsions, la description des magouilles, surtout, par les commentaires continus sur le monde raconté et sur l'acte de faire de la littérature.

### 3.1.1 – L'art de re-raconter

Le narrateur-personnage présente aux lecteurs les deux versions du Commandant Vasco Moscoso de Aragão. La première, un véritable héros. L'autre, sous l'angle de Chico Pacheco, un imposteur.

En débarquant à Periperi sous le regard curieux des habitants de la paisible station balnéaire, le capitaine au long cours s'est installé dans la mystérieuse maison aux volets verts. Il a conquis l'admiration et le respect de pratiquement toute la population. Pourtant, il ne tarde pas à éveiller envie et méfiance chez une partie de la population. Surtout chez Chico Pacheco, l'inspecteur des impôts à la retraite qui se met à enquêter sur la vie passée du commandant.

En effet, le récit assume parfois la vision ou le point de vue de Chico Pacheco et semble montrer telle ou telle perspective par rapport à l'histoire. La focalisation se divise au fur et à mesure que le narrateur raconte l'histoire, puisqu'il s'agit de deux versions d'une même histoire.

Tandis que le narrateur-personnage est partie intégrante de l'histoire, le récit autobiographique fait ressortir la focalisation zéro. Il est l'un des personnages. Il raconte ses aventures à Periperi avec la plus grande intimité et intensité. D'autres fois, il met en avant sa propension à la subjectivité par des attitudes intrusives, par exemple, quand il présente le jugement personnel de l'antagoniste, Chico Pacheco.

Pendant le déroulement de son enquête sur la véritable histoire de Vasco Moscoso de Aragão, le narrateur-personnage dévoile une fonction très importante de la littérature, celle qui consiste à poser les problèmes de la société. La littérature a pour rôle de bouleverser la pensée et influencer l'identité, c'est son caractère humanisant qui fait que les personnes se retrouvent dans les expériences des autres, pour finalement mieux vivre. Toutes ces réflexions permettent de constater que le concept de vérité est malléable et dépend du référentiel.

Si, dans la littérature picaresque classique, le *pícaro* passe par un processus d'apprentissage au cours de sa vie, il n'en est pas autrement dans *Le Vieux Marin*. Ce narrateur-personnage dont nous ne pouvons jamais ignorer la présence, assume le rôle du conteur d'histoires et d'aventures, des siennes et de celles de Vasco Moscoso de Aragão. Durant ce parcours, il est passé par un processus d'apprentissage, propre au roman picaresque, et il réfléchit sur la vérité.

Cependant, la vérité doit être dévoilée au moment de la lecture, ce que Bakhtine appelle l'événement esthétique, partie du processus de dialogisme, moment où l'auteur-contemplateur exerce la fonction d'interprète de l'œuvre, en plus de celle du responsable de la reconnaissance des intertextes.

Le lecteur joue un rôle important dans ce processus, puisqu'il est invité par le narrateur à construire la signification de la vraie histoire de Vasco Moscoso, et de l'humanité elle-même, car la compréhension de l'acte peut être où nous plaçons notre point de vue, c'est justement là la liberté possible et si recherchée par le *neopícaro*.

Dans cette œuvre, Jorge Amado imagine un narrateur aux traits picaresques, même s'il n'est pas le héros du récit, rôle réservé à Vasco Moscoso de Aragão. Il rend possible la relecture critique de la société, par le biais de la constatation des distorsions sociales.

### **3.2 – Vasco Moscoso de Aragão : un *pícaro* brésilien**

Nous étudierons le protagoniste du roman *Le Vieux Marin*, en considérant les aspects sociaux, historiques et familiaux formant sa personnalité, en le rapprochant du *malandro/neopícaro*. D'autres personnages des récits de Jorge Amado seront également étudiés.

Vasco Moscoso de Aragão a fondé sa performance de légitime *pícaro* version brésilienne sur la force du *malandro*. Le personnage vit au Brésil durant une période politique turbulente, à la veille de la Vieille République. Le narrateur hétérodiégétique et extradiégétique essaie de dépasser les versions controversées de l'histoire du capitaine au long cours, Vasco Moscoso de Aragão.

Le protagoniste est présenté au lecteur comme un personnage d'apparence bizarre, l'antithèse du héros classique. Il est petit et gros, contrairement au héros normal, fort et beau. Un personnage de port prosaïque. Pourtant, même en l'absence de traits physiques de noblesse, il dénote une touche d'élégance et de coquetterie.

Le Commandant, malgré sa posture présomptueuse, a été accepté par la communauté. Il a conquis l'admiration de tous. C'est comme s'il jouissait d'un pouvoir

magique, hypnotique de subjuguier les gens. La présence du marin a réveillé le village, peut-être avide d'évènements.

Vasco Moscoso est le personnage de premier plan de l'œuvre. Cependant, dès le début du récit, il dévoile une manière d'être ambiguë et se révèle un sujet aux multiples facettes, ayant des traits communs avec le *neopícaro/malandro*. À ce moment, nous pouvons nous rendre compte de la duplicité du personnage.

Le mythe du double dans l'art représente [...] toute une double polarité symbolique, bénéfique et maléfique", donc, le "double aspect de ce qu'on vit est évoqué par la duplication des figures" (CHEVALIER, 2005, p. 353). Dans la littérature, le double engendre plusieurs significations. Dans l'Antiquité, il symbolisait l'identique. Ensuite, avec l'apparition du cartésianisme et de la relation sujet-objet, il a représenté l'être hétérogène, le fractionnement de l'*ego* et l'*alter ego*.

Actuellement, le double favorise le côté psychologique. Il représente la moitié incomprise du *moi*, ou même la difficulté ou le refus d'accepter le réel. Dans ces cas-là, l'illusion est la forme la plus cohérente d'éloignement de la réalité. De façon littéraire, cela peut se produire par le dédoublement de personnalité des personnages, symbolisant la connaissance et la conscience de soi-même.

L'œuvre du XVI<sup>e</sup> siècle, *Don Quijote de la Mancha* est un exemple frappant de ce fractionnement du *moi* où le protagoniste, en s'assumant comme Dom Quixote, a recours à la parodie comme forme de critique. C'est dans ce sillage que nous plaçons Vasco Moscoso de Aragão. Une construction de *soi*, la rencontre du *moi* avec son *autre*. La représentation de l'*alter ego*, la constatation du *moi et l'autre*. Un personnage en formation qui bénéficie des ruses et des combines du *malandro* pour annoncer l'oppression sociale de forme ambiguë et ironique. Le mythe du double affirme le désir humain de recréer la vie.

C'est du point de vue de Chico Pacheco que le dualisme du Capitaine est présenté au lecteur. Pour l'antagoniste, Aragão était une fraude, un bohème qui a utilisé l'astuce pour bien s'en sortir. L'histoire prend un ton de mystère quand le lecteur s'aperçoit de la méfiance du narrateur hétérodiégétique, doutant du bien-fondé de la version de Chico Pacheco. Le récit présente, sous les protestations du narrateur hétérodiégétique, des indices de la vie obscure du Capitaine, comme si des témoins étaient là pour prouver le passé louche du protagoniste.

Du point de vue de Chico Pacheco, Vasco n'a jamais été sérieux dans les affaires. Au contraire, il fréquentait assidûment le Castelo de Carol, la nuit

bahianaise. Il faisait partie d'une bande de bohèmes de haute influence dans la capitale: le Colonel Pedro de Alencar, colonel de l'État-major de l'Armée; le Capitaine de Frégate George Dias Nadreau, capitaine des ports; le Dr. Jerônimo de Paiva, candidat à député; le Lieutenant Lídio Marinho, aide-de-camp du Gouverneur de l'État de Bahia.

Le titre de capitaine au long cours et la commende du Roi Carlos I du Portugal lui avaient été obtenus par son fidèle compagnon, le Capitaine de Frégate George Dias Nadreau, bannissant ainsi toute la tristesse et l'angoisse du protagoniste de ne posséder aucun titre de noblesse et de se sentir rabaissé par rapport à l'élite bourgeoise.

La conquête de la patente de capitaine au long cours provoqua une grande transformation chez le protagoniste, tant dans son aspect physique que psychique, entraînant son ascension sociale et culturelle. Ce processus de transformation et de reconnaissance de l'*autre* est compris, non comme un résultat, mais comme un point de départ – le recommencement.

Le mythe du double implique la contemporanéité, outre la division et le fractionnement du *moi*, le déplacement humain dans une société contradictoire aux diverses divisions sociales. De tels fractionnements désarticulent les "identités stables" et incite au conflit avec de nouvelles identités (CARREIRA, 2008). L'être doit ainsi s'adapter constamment à de nouvelles réalités en plein processus.

Jorge Amado décrit son protagoniste comme un sujet qui subit les conséquences d'un moment historico-social. Vasco a assumé une nouvelle essence en incorporant des expériences étrangères dans l'espoir d'une promotion sociale. La manière dont le double est travaillé est proche de la conception de Freud: que l'autre peut être en même temps familier et étranger.

Le double, dans l'article du *Dictionnaires des mythes littéraires* est classé par Keppler selon sept modalités: le persécuteur; le jumeau; le bien-aimé; le tentateur; la vision d'horreur; le sauveur; le double dans le temps. Ce qui nous intéresse le plus, c'est le double en tant que persécuteur, car il possède des qualités nécessaires à la survie dans la société, il établit le dédoublement du personnage, car le *moi* original se considère à un niveau inférieur à l'*autre*. Vasco Moscoso de Aragão, bien qu'appartenant à l'élite de la société, se sentait inférieur, car il ne possédait pas de titre d'instruction ou de grade.

Nous apercevons donc la métaphore d'un personnage tourmenté, une image importunée par des facteurs sociaux, culturels et politiques d'une certaine époque. Vasco est un *malandro*, donc un être créatif. Ayant besoin de se faire accepter par la bourgeoisie, il se métamorphose en capitaine au long cours.

Le titre de la Marine Marchande, capitaine au long cours, a couvert comme un masque la vraie nature de Vasco Moscoso de Aragão. La duplicité lui a réorganisé le monde où le mensonge peut se convertir en vérité et vice-versa. À ce moment-là, la grande fonction du double – l'avertissement de l'apparence se confond avec le caractère moral de l'œuvre.

Dans une époque d'agitation politique, les incertitudes personnelles deviennent cruciales. Le fantasme sert d'ancre au dédoublement du *moi*. Ce qui est évident, c'est le jeu des apparences, si important pour le *malandro*; car si, d'un côté, il le fait entrer momentanément dans la hiérarchie sociale, de l'autre, il provoque l'effet contraire, il le transforme en critique sociale.

Jorge Amado a révisé le mythe du double, il a remis en question les conflits sociaux, et c'est là le caractère moraliste de l'œuvre. Il peint une société dominée par les apparences, selon le point de vue de Chico Pacheco. Il met le lecteur en position de questionner, de dialoguer avec les événements insolites de duplicité du protagoniste. La force du fait est que la duplicité est questionnée par l'antagoniste du récit.

Par ce biais, le lecteur réfléchit sur les masques qui cachent l'homme dans une société qui vit sous le signe du jeu dialectique "être" *versus* "non-être". Le double représente l'antithèse du personnage dont la vie idéalisée est alors vénérée au détriment de son existence antérieure. Vasco Moscoso de Aragão s'est transformé en "un vieux marin sans navire et sans navigation" (AMADO, 2009, p. 141). Il s'est déguisé avec des vêtements et des habitudes qui n'étaient pas les siens et s'est détaché de la biographie de Vasco Moscoso. De sorte qu'il a choisi la mort de son monde et il est né de nouveau sous la forme d'un bourgeois intellectualisé, il a intégré un autre univers. Il a finalement trouvé l'honorabilité bourgeoise.

Le souci de l'apparence, c'est la marque du *malandro*, mais c'est surtout le mode brésilien d'établir une discrimination. Le *pícaro* tout comme le *malandro* cherchent, de toutes manières, à posséder au moins l'apparence d'un "homme de bien". L'intention de Vasco Moscoso était de tromper la société par l'apparence, tant par ses vêtements que par son grade, en une véritable parodie du bourgeois.



Le masque cesse d'être un déguisement pour se transformer en attribut de fraude, contribuant à former le double. Vasco Moscoso, en mettant le masque de marin, s'est transformé en marin... d'une forme de navigation sociale. Toutefois, la révélation du capitaine au long cours n'est pas arrivée par hasard, elle a été en quelque sorte préméditée. Au cours de l'étape d'initiation, Aragãozinho s'est peu à peu approprié les aventures maritimes du vieux Giovanni. Son inconscient s'est formé, le *moi* s'effaçant, en même temps que l'*autre* naissait, résultat des conversations entre Vasco et Giovanni.

Nous avons donc une histoire entièrement inventée, grâce à la poétique du double. Le double a conçu la fantaisie d'agir dans le monde extérieur, cependant ce qui est arrivé en fait, c'est la simple objectivation de son drame intérieur. Vasco Moscoso vivait le monde des aventures vécu par Giovanni. Par ce biais, les figurants autour de lui étaient aussi des êtres masqués, de faux marins, de fausses aventures et de faux amours. La réalité devenue fiction se dédouble aussi, sous l'influence du protagoniste, même si la finalité est d'en faire la satire.

Vasco Moscoso de Aragão tout comme Quinquin-la-Flotte feignait d'être ce qu'il n'était pas. Joaquim Soares da Cunha, un fonctionnaire qui, une fois retraité, a abandonné son foyer pour vivre comme il l'avait toujours rêvé, livré à l'oisiveté, à une complète inactivité. C'est la société, principalement, qui se chargera de transformer ces personnages.

Or, dans *Le Vieux Marin*, Seu Vasquinho s'est métamorphosé en capitaine au long cours, grâce au titre et au grade, dans l'espoir de passer de l'exclusion sociale vers le centre, représentant ainsi la dénonciation de la société oppressive. Dans des œuvres distinctes, mais initialement publiées en un seul volume, Jorge Amado a dénoncé les injustices sociales par l'intermédiaire de personnages marginaux.

Il y a dans les deux histoires des épisodes et des événements pleins d'émotions où le surnaturel met du piment dans le quotidien. Les récits se tiennent sur deux plans distincts : le réel et l'onirique, toutefois le rêve prédomine en défense de la réalité.

Le Capitaine Moscoso a établi une connexion avec le monde, non seulement par l'apparence ou par le titre, mais également par les attitudes. Le Capitaine a apporté des instruments nautiques mystérieux, parmi lesquels le télescope qui, au lieu d'observer le ciel bahianais, est utilisé pour observer les femmes qui se baignent dans la mer. Le protagoniste en vient ainsi à critiquer la "fausse morale" de la société

bourgeoise en se moquant de l'imaginaire libidineux. La femme est perçue comme une icône érotique. Dans cet épisode, le comique souligne le sarcasme picaresque.

Par sa condition de *neopícaro*, Vasco Moscoso de Aragão est un personnage captivant et charismatique, un excellent conteur d'histoires et d'aventures. À grand renfort de mensonges, qu'il défendait comme si c'était vrai, devant les habitants de Periperi, le Commandant raconta Dorothy de manière idéalisée. Une femme raffinée, malheureuse en mariage, qu'il allait conquérir à bord du *Benedict* en route vers l'Australie.

Le Loup de mer et Dorothy, amoureux, allaient abandonner le navire pour vivre à Makassar, en Extrême-Orient. Dorothy tomba malade, et mourut. Le cœur brisé, le Commandant abandonna la vie sur les mers. Dorothy fut une amante idéalisée, car son haut grade ne lui permettait pas de raconter la vérité aux habitants de la petite ville. Dorothy était, en vérité, une prostituée de la pension de Carol.

Seu Vasquinho s'était épris de la véritable Dorothy. Il l'enleva et ils vécurent heureux un temps, dans la maison d'Amaralina. La passion dura un été. Elle finit à l'arrivée de l'hiver, quand la bien-aimée retourna dans la pension de Monte Carlo. D'autres aventures amoureuses furent racontées par le Commandant aux habitants de Periperi. Aux commandes de l'*Ita* en allant vers Belém, déjà d'âge mûr, il rencontra Clotilde avec qui il vécut une passion juvénile.

Dans le domaine de l'amour, l'existence du *pícaro* est toujours malheureuse. Le protagoniste, d'un côté, se montre présomptueux, séducteur et viril. De l'autre, avec Clotilde et Dorothy, il se montre sous le jour d'un homme en manque d'affection qui désire se marier et constituer une famille, comme le révèle le narrateur. En réalité, aucune de ses histoires d'amour ne sera heureuse. L'innovation néo-picaresque se cantonnera dans l'érotisme et de forts traits de sensualité.

Une autre attitude des personnages qui justifie d'étudier Jorge Amado à la lumière du genre néo-picaresque, c'est que Vasco, tant dans le rôle de Seu Vasquinho que dans celui du Commandant, étaient de brillants joueurs de cartes. Ils s'y entendaient dans l'art de tricher et de tromper tous ceux qui couraient le risque de jouer avec eux. D'ailleurs, cela servira comme une manière d'analyser et de supposer des situations, mais aussi comme un dispositif d'attaque de la sphère des délits.

Nous pouvons citer en exemple l'épisode où le Commandant gagne une partie de poker du tricheur Dr. Stênio. Il profite de la situation pour exercer l'autorité d'un capitaine l'expulsant du navire et donner une leçon de morale et de bonnes mœurs.

La scène décrite est sérieuse et comique, en un jeu dialectique. Sérieuse parce qu'elle montre l'imposition de l'ordre, et comique car l'exécution est prescrite par un galant opportuniste. Nous observons ainsi dans le personnage du Commandant que l'ordre et le désordre s'articulent, et même solidement; le monde en apparence hiérarchisé se révèle essentiellement détourné" (CANDIDO, 1970, p. 78).

La constante itinérance est un comportement de plus qui lie Vasco Moscoso de Aragão aux traits néo-picaresques. Le nomadisme est une forte caractéristique du protagoniste qui vit sans endroit défini. Néanmoins, il privilégie le milieu maritime.

Autant dans ce récit de Jorge Amado que dans *Les Deux Morts de Quinquin-la-Flotte*, la mer inspire l'aventure, symbolise la quête existentielle. Si Quinquin a trouvé sa véritable mort dans la mer, c'est également après son parcours maritime à bord de l'Ita que Vasco Moscoso de Aragão s'est affirmé comme Capitaine au long cours.

Par ailleurs, Vasco parcourt un itinéraire symbolique dans le périple de la mobilité sociale en acquérant le titre de capitaine au long cours. Il y a une escalade verticale. Ainsi, à la fin de sa saga, après sa grande et dernière aventure sur l'Ita, Vasco Moscoso de Aragão est devenu le grand héros de Periperi, plein d'aventures à raconter, même si elles sont imaginaires. À ce stade, comme nous le montre Bakhtine, l'écrivain-contemplateur s'est déjà aperçu que la vie de Vasco Moscoso est remplie de capacité de rêver et d'enchanter les autres par ses récits.

La conclusion du récit est le comble de la parodie sociale où toute la structure de la supercherie est mise en évidence. L'antihéros dédoublé parvient à unir l'idéal imaginé à sa vie romancée. Le mythe se fond au réel, brise la frontière de l'imaginaire, non comme un réflexe du *moi*, mais comme une extension du fantastique qui se complète dans la créature.

Jorge Amado crée, avec le narrateur de l'œuvre, un protagoniste astucieux et créatif qui construit une immense réserve d'histoires nées de son imagination, à l'image des personnages du roman d'aventures. Vasco Moscoso représente la grande force de conviction du discours.

Pourtant, en règle générale, à la fin des romans picaresques on assistait à la régénération du *pícaro* qui avait accumulé au cours de sa vie les amères expériences de la servitude. Vasco Moscoso de Aragão ne parvient pas à la régénération. Sur le modèle d'*El Buscón*, il choisit de rester dans la supercherie, dans un monde d'enchantement et d'imagination.

D'autres personnages de Jorge Amado peuvent être étudiés sous l'angle de la littérature néo-picaresque. Cela saute aux yeux dans le cas de Sem-Pernas et Gato, personnages de la bande de garçons abandonnés sous le commandement de Pedro Bala, dans *Capitaines des Sables*. L'auteur construit toute une galerie de personnages *malandros*; dans *Dona Flor et ses deux maris*, outre Vadinho, Eduardo/Otoniel est un personnage qui apparaît mystérieusement huit mois après la mort de Vadinho. Eduardo/Otoniel survit de piéger les jeunes veuves.

Enfin, le fait est que Jorge Amado a créé des personnages burlesques et voyous aux caractéristiques similaires de celles des aventuriers espagnols du "Siècle d'Or", auxquels il a incorporé de nouveaux attributs. Il a contribué, de cette manière, au renforcement du *neopícaro* ainsi que des récits néo-picaresques en terre brésilienne.

### **3.3 – Le Vieux Marin : un kaléidoscope social**

*Le Vieux Marin* est un texte dans lequel l'auteur utilise l'humour pour se moquer des institutions bourgeoises. L'hypocrisie et les modèles sociaux sont tournés en ridicule grâce à l'insertion du réalisme merveilleux et du genre picaresque.

Par conséquent, notre intention dans cette partie est de décrire le comportement du *malandro*, en tant qu'héritier du *pícaro*, dont la fonction sera de dénoncer les mouvements sociaux d'une société corrompue et stratifiée.

Sur un ton d'histoires de marin, Jorge Amado perfectionne les effets comiques de la critique sociale. Il construit l'image d'un homme qui, d'un moment à l'autre, se voit béni du titre de Capitaine au long cours, sans l'avoir mérité, et qui le transforme en une figure de haute importance. Il tisse ainsi la critique de la société petite-bourgeoise, en lui attribuant divers personnages secondaires qui composent le contexte historique de l'époque. Ce sont des personnages qui fonctionnent comme support du protagoniste et du narrateur sans nom, pour construire ensemble, dans le récit, les représentations de la structure sociale, culturelle et économique.

L'identification avec le roman picaresque ne réside pas seulement dans la ressemblance entre les attitudes et le comportement du protagoniste antihéros et le

narrateur-personnage, mais également dans l'élévation de la dénonciation sociale et du sens critique. En vérité, le récit néo-picaresque va au-delà des aventures du protagoniste, il offre une radiographie de moments humains qui se plient à la conjoncture sociale.

En dénonçant la fraude de l'octroi du grade le plus élevé de la Marine Marchande à Vasco Moscoso, le narrateur-personnage révise les mécanismes d'exploitation et d'autorité qui structuraient le régime dictatorial d'une certaine époque. C'est évident dans l'épisode où les amis de Vasco décident, afin de chasser sa tristesse, de lui offrir ce titre de la Marine. Ici, émerge la critique des mesquineries du pouvoir. Le monde des relations personnelles règne. L'épisode impute le mode de fonctionnement à la société brésilienne où l'individu ne prend sa valeur qu'en qualité de maillon d'une "chaîne de relations sociales", comme le dit DaMatta (1997).

À l'intérieur de cette structure, se produit une typologie néo-picaresque. Les armes que Vasco utilise pour obtenir son ascension sociale sont les mêmes que celles du *pícaro* classique. C'est un antihéros sagace qui profite des influences pour construire une vie fausse, basée sur un titre également faux.

La satire est utilisée dans le but de souligner les changements. Cette raillerie catégorique et austère est l'arme que Jorge Amado possède pour exposer ses idées et décrire la réalité. Son but n'est pas l'humour, mais la critique sociale, y compris la politique, avec une forte ironie.

Étant donné son aspect de dénonciation et de critique, la satire est par essence parodique, construite sur le rabaissement de personnes ou d'institutions sociales. En dénonçant ce qui ne marche pas, on provoque la dérision. On utilise ainsi la satire pour rire de sujets ou de personnes sérieuses dans le seul but de dénoncer ce qui n'est pas correct dans la société.

À travers ce crible, le lecteur est invité à réfléchir sur les actes du Commandant Nadreau qui a imaginé la fraude du titre. Le narrateur en profite pour censurer non seulement les ficelles du pouvoir, mais aussi les individus qui les tirent, en pointant du doigt les comportements pernicioeux, au point de mettre en évidence la dégradation des valeurs morales. En effet, nous pouvons observer la satire de l'honneur. Face à une société fausse et dissimulatrice, les individus possèdent les mêmes caractéristiques.

Cette société hypocrite est révélée dans la pension de Monte Carlo, un lieu de confluence où nous pouvons voir la lutte du pouvoir social. C'est au bordel que

l'univers féminin révèle des prostituées capables de gestes de grandeur humaine, même si elles semblaient sans illusions, amenées à vivre au Castelo par des forces sociales. Des femmes qui, amoureuses de leur amant, avaient été déshonorées par le bien-aimé. Par conséquent, la société bourgeoise ne leur permettait que le travail de femmes publiques, prostituées. C'est le cas de Dorothy, amoureuse de Vasco Moscoso, chasse gardée du Dr. Roberto Vieira Lima qui la maintient sous le joug de la violence.

Le cabaret est la scène de l'ironie sociale. Par exemple, dans le chapitre *De l'enlèvement de Dorothy par un juge en caleçon*, il y a un tableau humoristique qui traduit la déchéance de la Justice à travers la figure du juge Rufino. La lâcheté de ce personnage est tournée en ridicule, le lecteur sous-entend que celui-ci a fait dans sa culotte. La déchéance du Pouvoir Judiciaire est notoire. La satire dénonciatrice reflète l'indignation de la société face aux absurdités qui se commettaient dans les entités sociales et les pouvoirs publics.

Le narrateur hétérodiégétique enregistre ainsi la critique sociale et des mœurs de l'époque dans l'état de Bahia, mais la véritable intention était de raconter le Brésil et de le rendre populaire. Avec une grande habileté, il a juxtaposé le pouvoir judiciaire, en l'intégrant à la vie des magouilles du cabaret, aux saveurs des nourritures, des boissons et de la paresse. La célébration du grade de la Marine est transformée en bouffonnerie en lien étroit avec le comique et la satire. Le *neopícaro* Vasco Moscoso, porte-parole de la doctrine dominante, s'est embourgeoisé, vrai centre de la critique sociale.

En vérité, le cabaret fonctionnait comme un lieu de contact permanent entre les classes sociales. Les relations humaines se mêlaient sans cesse, dans une atmosphère de conflit, mais aussi de convivialité. Vraiment, une métaphore historique de l'inégalité au Brésil.

À l'exemple du protagoniste, le narrateur-personnage a confirmé les problèmes sociaux contemporains. Même trente ans après les péripéties de Vasco Moscoso, tout au long de l'autobiographie, la plainte sociale s'avère claire. Il est intéressant d'analyser son expression de défoulement lors du premier concours littéraire. Le prix lui a été refusé parce qu'il ne possédait pas le titre de docteur. Nous pouvons comprendre que cette trajectoire existentielle s'assimile au dur choc de la réalité environnante du *pícaro* espagnol classique, et c'est elle qui lui sert de prétexte à ses magouilles.

Le narrateur-personnage vit une situation similaire à celle du protagoniste. Tous deux se sentaient exclus de la société bourgeoise par manque de diplômes/titres. Ce qui est en jeu, ici, c'est une lutte de conscience alimentée par une société qui vivait d'apparences. En ce sens, le narrateur se sert de la satire pour exposer l'hypocrisie sociale, en jouant le rôle de l'aventure de l'échelle sociale.

Une autre analyse est possible : pour le *pícaro* espagnol, la lignée du sang représentait l'héritage noble, maintenant, à l'horizon moderne, dans la littérature néo-picaresque, la noblesse correspondra aux titres. Les diplômes sont le ressort qui va propulser, donner de l'élan à l'ascension sociale dans le monde bourgeois.

Il est vrai que le *pícaro* et le *neopícaro* sont des dénonciateurs de l'hypocrisie sociale, qu'ils visent juste leur propre profit et ne se mêlent pas des causes collectives. Dans l'épisode du premier dîner à bord de l'Ita, le protagoniste démontre sa complète absence d'intérêt pour la cause politique du Brésil. Métaphoriquement, les nausées de son estomac sont comparées à la désillusion que lui inspire le tableau socio-politique brésilien.

C'est pourquoi, la littérature néo-picaresque, en éveillant les dénonciations, est une réponse aux carences des exclus. Le *neopícaro/malandro* donne, à sa manière, une visibilité aux exclus. Et cela devient très clair dans le troisième chapitre de l'œuvre, quand le navire commandé par le Capitaine Vasco Moscoso de Aragão tisse l'espace métonymique de la société bourgeoise brésilienne. Les passagers font le voyage réunis en groupes, afin de révéler la hiérarchie économique, sociale et culturelle.

La population de l'Ita représente le métissage ethnique et culturel brésilien. Le narrateur néo-picaresque ne se soucie pas de faire la satire ou même de se moquer des mœurs de l'époque. Il s'efforce de relater les événements quotidiens, sous le prisme de l'antihéros, caractérisé par l'inaction d'un observateur pacifique et exclu.

Dans le microcosme du navire, on nous révèle l'annulation des valeurs morales, des normes et surtout des règles de conduite humaine. Dans cet espace, le Commandant a sauvegardé le quotidien ordinaire et misérable des passagers, puisqu'il jouissait d'une situation privilégiée pour épier certaines scènes du quotidien. En effet, on y remarque l'obsession constante de l'affrontement.

Le protagoniste observe attentivement les passagers de la troisième classe. Des migrants du nord qui avaient tenté leur chance à São Paulo et rentraient déçus, ils accomplissaient le triste sort des exclus socialement. Le Commandant qui s'est à

peine rendu compte des conditions cruelles et même inhumaines, est un simple annonciateur des fléaux sociaux. Le *neopícaro* est le résultat d'une société oppressive qui excluait et pétrifiait les êtres dans leur condition sociale.

À l'autre bout du navire, en contrepoint, l'élite bourgeoise composée de voyageurs bien habillés, propres et joyeux. Le narrateur dépeint le tableau analytique de la société, un autre monde se révèle sous ses yeux. Ainsi, pour paraphraser Antônio Candido (1989), plus la connaissance de la triste réalité est grande, plus la volonté de dénoncer l'autorité économique et politique sera forte. Ce qui explique la dimension ardue de la critique socio-culturelle de l'œuvre.

Au bout du voyage, l'imbroglio social se révèle. Les routes des voyageurs se mélangent dans un espace de résistance. Cet amalgame est important pour comprendre le mélange social dans la construction de la collectivité brésilienne. Le protagoniste, désormais installé dans une autre hiérarchie sociale, a conduit le récit des adversités collectives, il a joué son rôle de *neopícaro*.

À la fin du récit, le narrateur se moque du colonisateur portugais. En débarquant sur le quai de Belém, le Commandant, ignorant les normes de navigation, a exagéré les amarres. Il a ordonné aux marins d'utiliser toutes les chaînes pour fixer le bateau au quai, même si c'est un beau jour, aux eaux tranquilles et au ciel bleu. Vasco perd la face devant les passagers et l'équipage.

Pourtant, l'imprévu arrive, une mystérieuse tempête se déchaîne, comme un *deus ex-machina* des anciennes tragédies grecques. Le seul bateau qui reste intact est celui du Commandant Vasco Moscoso de Aragão. Le Capitaine devient un héros, dans une claire antithèse du sage navigateur portugais Vasco da Gama. Ainsi, *A completa verdade sobre as discutidas aventuras do Comandante Vasco Moscoso de Aragão* s'équilibre entre l'enthousiasme du réalisme magique et le besoin social du réalisme.

Les attitudes du protagoniste et du narrateur-personnage évoquent la réflexion sur une société maintenue sous la dépendance de l'élite dominatrice. En ce sens, la proximité de l'œuvre avec la littérature picaresque est évidente. Le *pícaro* démontre les contrastes sociaux en s'intégrant au système, de plus, il abandonne la condition de dénonciateur. On comprend alors le processus d'«aliénation» du *neopícaro* dans lequel réside la plus forte critique de la société corrompue où le *neopícaro* circule.

Enfin, *Le Vieux Marin* est un roman qui, grâce à deux personnages néo-picaresques, Vasco et le narrateur-personnage, exprime les valeurs de la survie



dans une société segmentée, permettant au lecteur de connaître des parties de la condition sociale bourgeoise de la seconde moitié du XXe siècle.

### 3.4 – Carnavalisation : le monde à l'envers

L'humour est l'axe thématique qui conditionne le *corpus* de la recherche. Il appartient aux limites de l'anarchisme et de la carnavalisation, que ce soit dans les traditions religieuses ou dans un autre ordre de modèle qui impose des paramètres à suivre.

La thématique principale de cette étude est la relation entre le rire et d'autres attributs qui puissent démontrer la carnavalisation implicite ou même explicite du genre néo-picaresque. En particulier ce qui a trait à la structure, au discours picaresque du narrateur et du protagoniste, au réalisme grotesque et à l'intervention de la magie dans l'œuvre choisie.

*Le Vieux Marin* est une œuvre composée de : dialogue philosophique, aventures, scandale, élément fantastique, sacré et profane. Les péripéties des personnages ont pour décor les bordels, les marchés, les prisons. C'est pourquoi, il est possible de l'insérer dans le genre tragi-comique et dans la tradition de la satire ménippéenne.

C'est la présence de l'humour et du rire ambivalent qui confirment la carnavalisation, comme un bouleversement des valeurs hiérarchiques établies dans la société occidentale, selon les modèles de Bakhtine. Pour lui, le carnaval n'est pas un phénomène de littérature, mais une pratique ritualiste qui unit des actions et construit un langage symbolique.

La carnavalisation, sur le plan littéraire, signifie la transposition de l'esprit carnavalesque dans l'art, là où réside le noyau de la conception du monde carnavalesque: l'emphase des changements et des transformations. Le carnaval est alors considéré le *locus* de l'inversion, dans lequel les exclus occupent le centre symbolique, sans censures linguistiques: le plébéien devient roi, comme un éclatement de l'altérité.

*Le Vieux Marin* de Jorge Amado élabore une littérature dialogique, "où le conteur d'histoires parle avec le lecteur et aussi avec les personnages" (DAMATTA,

1997, p. 99). C'est une caractéristique du récit type roman-feuilleton et aussi des romans picaresques. On justifie pour cela l'utilisation du langage familier, des intrigues d'aventures, de l'engagement social, des incursions dans la technique des histoires de *cordel* et des farces médiévales. L'écrivain bahianais s'approprie ces ressources pour conquérir les lecteurs, mais également pour garantir la place et la voix des exclus.

*Le Vieux Marin*, *Les Deux Morts de Quinquin-la-Flotte* et aussi *Dona Flor et ses deux maris* sont des récits d'aventures qui captivent l'attention du lecteur, éveillent la curiosité, car chaque chapitre aiguise le désir d'arriver au suivant. Dans le roman-feuilleton, le langage est simple, puisque ce type de récit se destine à un public ample et hétérogène, de toutes classes sociales.

Jorge Amado construit un type de narrateur astucieux, capable de ruses pour séduire le lecteur. L'écrivain répond au sérieux par le carnavalesque, en invertissant les valeurs. C'est sous cet aspect que, dans *Le Vieux Marin*, le bouffon est couronné narrateur homodiégétique. Bakhtine montre que c'est une action du carnaval qui met en valeur les "changements et transformations de la mort et du nouveau", ce qu'il a appelé une action *détronisante*. C'est un rituel "deux en un" qui représente l'"inévitabilité et, simultanément, la créativité du changement-renouveau" (BAKHTINE, 2010, p. CXXI; CXXII).

En utilisant la réflexion bakhtinienne, nous pouvons considérer que les récits néo-picaresques, sous forme de pseudo-autobiographie, ou non, du *neopícaro/malandro*, sont influencés par la littérature carnavalisée. Dans ces romans les protagonistes ou les narrateurs possèdent deux caractéristiques notables: la première, c'est d'être un genre de bouffon appartenant à l'échelon le plus bas de la société; et la seconde, c'est d'être un antihéros.

En narratologie, on comprend l'antihéros comme le héros à l'envers, car ses caractéristiques sont opposées à celui-ci. Le *pícaro* est un personnage qui s'expose à s'abaisser et à parodier, parce qu'il ne cherche qu'à satisfaire sa faim ou sa convoitise de richesse, au lieu de rechercher l'amour, l'honneur ou la justice.

S'agissant d'un récit dont le protagoniste est un bouffon, nous percevons une parodie du genre textuel littéraire hagiographique. Le rire s'accommode du décalage des modèles littéraires qui racontaient autrefois les biographies des saints; maintenant il s'inquiète de la vie d'un filou. D'où l'usage de la parodie dans des modèles littéraires considérés canons.

Pour en revenir à l'œuvre *Le Vieux Marin*, le narrateur *malandro* homodiégétique démarre le récit et en justifie l'histoire: dévoiler la vérité de manière objective comme un historien. Le roman est donc une narration motivée, puisqu'une tâche a été déterminée au *neopícaro*: dans ce cas, participer au concours littéraire public. Donc, dans la production écrite du *neopícaro*, les relations de pouvoir se manifestent. Le narrateur-personnage se sent inférieur dans la hiérarchie sociale. Au niveau du récit, les relations de pouvoir sont inverties : le narrateur homodiégétique se trouve au niveau inférieur de la pyramide sociale. C'est justement cet acte-là qui montre l'inversion de la relation de pouvoir, ce qui explique l'ajustement à la littérature carnavalesquée.

Par ce biais, le genre littéraire néo-picaresque est annonciateur des problèmes des exclus, à partir du point de vue des victimes des injustices. Par conséquent, c'est la vie du filou qui se transforme en chef d'œuvre, c'est pourquoi les motivations et les actions sont petites et terre à terre, telles la satisfaction corporelle, le scatologique et la copulation.

Concernant le langage, l'exemple du roman picaresque, la constitution du texte en analyse inclut quelques épisodes qui opposent langue littéraire et langage familier. Le narrateur-personnage *neopícaro* utilise le langage cultivé de la littérature justement pour parodier le genre littéraire sérieux. Dans les œuvres carnavalesquées, on perçoit le rabaissement de textes officiels et sérieux à des textes comiques et facétieux, sous l'effet de rencontres de langage.

La parodie est une particularité de la littérature carnavalesquée, basée sur l'usage du mot étranger à la finalité opposée à celle de l'émetteur. En effet, le satirique construit une réalité différente qui se définit par l'inversion sociale, engendrant le "double détronisant", ambivalent, dans lequel le monde est vu à l'envers (BAKTHINE, 2010, p. CXLIII).

Une particularité de la vision du monde carnavalesque, ce sont les scènes de scandale et les conduites bizarres. Nous analyserons le comportement hyperbolique du Juge Rufino avec la prostituée Mimi, dans le bordel de Monte Carlo. Au moment exact où le couple était dans la chambre, le Cabaret est envahi, ce qui entraîne une grande confusion. Le tumulte cause les nausées du personnage, entraînant des actes scatologiques et coprologiques. L'élément scatologique de la scène fait éclater de rire de forme inattendue, le geste rabaisse l'image dégradée du Pouvoir Judiciaire. L'épisode atteint les limites du ridicule pour deux raisons: élévation de la

dénonciation sociale et dégradation du corps quand on devine l'excrétion de la matière organique.

Pour le théoricien russe, le réalisme grotesque est englobé dans le principe de l'abaissement, perçu dans le bas matériel corporel, dans les ouvertures du corps humain, en relation avec le boire, manger, évacuer. Il est donc caractérisé par la manifestation de l'état de transformation incomplète.

Un autre moment de carnavalisation se réfère aux excès de table du premier repas à bord de l'Ita avec le nouveau Commandant Vasco Moscoso de Aragão. Le banquet fait partie de la vie corporelle et matérielle (manger, boire, copuler ou accoucher), selon Bakhtine il renvoie aux principes de surabondance et de fertilité. Le corps reçoit le sens d'incomplétude et de renouveau.

Les deux épisodes cités ci-dessus confirment la carnavalisation, ils décrivent des scènes extravagantes et s'identifient au réalisme grotesque. L'inachèvement et le corps en constante transformation sont les principales caractéristiques des images liées à l'excès, qui mettent au même niveau le corps, la naissance et les excréments, et créent des scènes excentriques en rapprochant les opposés.

Le réalisme grotesque se manifeste aussi dans les actes de copulation. Dans la première partie du livre *Le Vieux Marin*, on décrit la trahison de Ruth, l'épouse du militaire Ananias, avec le jeune étudiant en droit, Arlindo Paiva. La scène de l'adultère a lieu dans la maison du couple.

Du point de vue phénoménologique, la maison représente l'espace où on trouve la tranquillité initiale et la sécurité. L'auteur détrône l'image du sacré de la maison en la rabaisant au niveau matériel et corporel: celle de manger, boire et des relations libidineuses. Dans cette sphère, on trouve une valeur positive, celle de la renaissance. Un bon exemple de promotion du rire par le désordre social, en blessant la morale bourgeoise qui veut maintenir les hiérarchies et les concepts entre le sublime et le grotesque.

Les scènes de scandales déclenchent des "violations de l'ordre universellement accepté", donc "elles ouvrent une brèche dans l'ordre inébranlable, normal des choses et des événements humains" (BAKHTINE, 2010, p. CXXXIV). En créant des scènes excentriques, l'écrivain bahianais joint le comique au sacré, sous forme de satire sociale. La carnavalisation a une forme transformatrice qui remodèle les attitudes humaines en imposant de nouvelles valeurs. Dans le cas du couple,

Ruth et Ananias, par exemple, il y a eu réconciliation, et le cap est mis sur une nouvelle vie.

Au cours du récit, nous trouvons la scène où le Capitaine Vasco Moscoso contemple la vieille Doninha Barata dans son cercueil et, en découvrant sa beauté, il associe les opposés: la mort et la vie. Le texte révèle, pour cette raison, les images de la littérature tragi-comique, et le rite du détronement de la cérémonie funéraire. C'est un effet également utilisé dans les satires ménippéennes: réunir brusquement des points opposés.

Dans *Dona Flor et ses deux maris*, la description de la mort de Vadinho, le narrateur-observateur oriente le lecteur dans le sens que le mouvement de la mort adopte, en direction de la renaissance, d'un renouveau. Vadinho meurt en plein dimanche de carnaval, travesti en bahianaise. L'action du récit conduit à la convergence des pôles opposés, comme dans *Le Vieux Marin*, homme x femme ; tristesse x gaieté, les deux côtés de la vie se rejoignent. La réalité grotesque, dans cette logique, s'est transformée en instrument de déplacement des rôles sociaux antérieurement déterminés, en s'insérant comme un moyen de transgression sociale et littéraire.

Encore dans la scène de la mort de Vadinho, on démontre le corps grotesque en processus d'hyperbolisation. Le personnage exhibait la racine de manioc comme des images grotesques de phallus. C'est comme si cette partie du corps gagnait son autonomie et une vie propre.

Dans *Les Deux Morts de Quinquin-la-Flotte*, Jorge Amado continue d'exploiter la ridiculisation du rituel funèbre. Le sourire sarcastique sur le visage du mort ne s'éteint pas et semble reprendre les offenses adressées à sa famille lors de son départ de la maison. La mort ne renvoie pas à la tristesse, mais à la renaissance, à la joie. La fonction transgresseuse du sacré tient du fait d'implanter la vigueur festive et créative dans la cérémonie funèbre. Le détronement y est présent, en symbole de changement et de renouveau. Quinquin est tiré de son cercueil par ses amis qui l'emmènent promener et faire la fête.

Ces œuvres nous renvoient aux fables médiévales en ce qui concerne l'invention de l'intrigue. L'onirique pulse comme une forme de résistance. Dans *Le Vieux Marin*, l'élément fantastique réside dans la tempête de Belém, qui contribue à faire de Vasco Moscoso de Aragão un héros. L'évènement narratif exprime une

espèce de mélange du réel et de l'imaginaire, impliquant une relation insinuante du fantastique dans la fonction carnavalesque de la renaissance.

Dans le récit *Les Deux Morts de Quinquin-la-Flotte*, le fantastique réside dans la résurrection du protagoniste, dans un climat surprenant. Ressuscité, Quinquin a fait la fête avec ses compagnons de vie de bohème, pour disparaître dans la mer à la fin de la nuit. Jorge Amado décrit le triomphe de la vie sur la mort, en direction du renouveau.

Le cadre facétieux et spirituel est présent dans *Dona Flor et ses deux maris*, surtout dans la cinquième partie. Vadinho réapparaît après sa mort, le mythe de la renaissance s'est imposé. Dona Flor vit des moments d'affliction et de réflexion, dans le désir de se trouver. Finalement, elle a choisi de réunir méticuleusement les pôles représentés par les deux maris: Theodoro et Vadinho. Dona Flor a assumé le triangle amoureux interdimensionnel. En le faisant, elle fait émerger la thématique de la renaissance du récit de Jorge Amado.

Le fantastique mène l'élément comique à devenir un moyen de transgression. Le rire gagne le sens de l'inconscient en matérialisant les désirs individuels, en aiguisant le sens critique dans la lutte contre la misère en faveur de la justice, de la solidarité et de la fraternité. Dans la lignée du fantastique expérimental, l'auteur crée de façon comique le double de ses personnages qui contourne la tension sociale pour blâmer avec poésie la société bourgeoise.

Dans *Le Vieux Marin*, Vasco Moscoso construit un double onirique, et engendre un personnage que n'a pas accepté la limitation humaine. Dans *Les Deux Morts de Quinquin-la-Flotte*, c'est le contraire qui arrive, le protagoniste s'est libéré des amarres bourgeoises pour vivre dans le monde de l'oisiveté, afin d'éterniser le rêve de liberté des conventions sociales.

Enfin, c'est la compréhension que la vie a deux faces. La sphère fantastico-carnavalesque confère la reprise de la picaresque médiévale. Le lecteur peut envisager d'autres possibilités de lectures, nouvelles et inexplorées. Le rire carnavalesque est donc conçu à la lumière de la critique des apparences sociales.

Vasco, Quinquin et Dona Flor sont des personnages qui ne se sont pas adaptés au monde où ils vivaient parce qu'ils étaient, d'une manière ou d'une autre, socialement méprisés, c'est pourquoi ils s'en sont tenus à leurs choix. La carnavalesque dissout le drame, dissipe la douleur existentielle. Elle renvoie le lecteur à l'expérience de la vérité.

Sur cette voie, l'auteur construit des réflexions sociales d'un humour sagace. Les personnages oniriques sont des affirmations de vraies entités révolutionnaires, mues par la résistance de lutter pour la reconnaissance des figures périphériques.

## CONCLUSION

Cette recherche examine les points communs entre *Le Vieux Marin* de Jorge Amado, et les caractéristiques du genre néo-picaresque, réinventé à partir de la littérature picaresque espagnole classique. Nous soutenons que le lien en serait les processus d'intertextualité, d'hybridation culturelle et de transcréation narrative.

L'histoire racontée dans le texte *Le Vieux Marin* évoque des situations qui apparaissent au sein de la littérature picaresque espagnole classique. Cette confluence n'a été possible qu'en fonction du narrateur anonyme et du protagoniste, Vasco Moscoso de Aragão. Il s'agit d'une pseudo-autobiographie des aventures du narrateur, de ses projets de voyage, de sa relation avec le travail et son arrêt maladie et de son ascension sociale. Les mêmes caractéristiques sont observées chez le protagoniste de l'œuvre. C'est un personnage qui se dit capitaine au long cours, un titre qu'il a obtenu frauduleusement dans le but d'être reconnu par la société bourgeoise. Ce n'est pas un fanatique du travail, il préfère l'oisiveté et la fête. Les deux personnages présentent donc des affinités avec leur prédécesseur classique.

Nos analyses nous portent à croire que sur le sol brésilien, le *malandro* est l'interprétation du *pícaro* moderne. Le *malandro* est un personnage qui n'appartient ni au prolétariat ni à la bourgeoisie, il est vraiment en marge. Le récit analysé est entièrement basé sur le caractère d'exclusion, tant du narrateur anonyme que du protagoniste, car ils ne possèdent aucun type de titre, académique ou non, qui puisse les valider.

L'astuce et la fraude sont les recours qui ont permis l'ascension sociale du *neopícaro*, ce qui le rapproche des voyous du *pícaro*, par leur manière de survivre dans une société hostile. Nos analyses nous ont amené à comprendre que le désir de survivre dans une société frauduleuse et bourgeoise rend implicite la nécessité d'être escroc et bourgeois. Les *neopícaros*, contrairement aux *pícaros* classiques, élaborent leur projet d'ascension sociale, organisent leur intégration dans la classe dominante, c'est ce qui est arrivé au protagoniste et également au narrateur-personnage.

Nous prenons également en compte le fait que le voyage est un élément qui persiste dans ce récit. C'est Vasco Moscoso de Aragão qui, par l'intermédiaire de



son double, obéit à cette règle, erre de forme onirique parmi les grandes aventures racontées à la paisible population de Periperi.

Dans cette composition, l'élément nouveau qui surgit, c'est un ton fortement érotique, fréquent dans les récits de Jorge Amado et innovateur dans la littérature néo-picaresque. Les *malandros/neopícaros* brésiliens sur lesquels nous avons ciblé notre étude, ont trouvé dans l'érotisme une forme de liberté et de critique du faux moralisme bourgeois.

L'auteur étudié s'implique dans la réalité sociale. La satire sociale et l'ironie ont toujours existé dans le genre picaresque et, par conséquent, dans le néo-picaresque aussi. Toutes deux portent en leur centre la dénonciation de la corruption de la société, soit médiévale soit bourgeoise, dans laquelle le *pícaro* et le *neopícaro* se meuvent.

Dans cette perspective, nous discutons le processus de dialogisme et de carnavalisation littéraire. Jorge Amado construit sur un ton parodique et ludique le récit pseudo-autobiographique et biographique de Vasco Moscoso de Aragão, en élaborant sa critique politique et sociale.

Le résultat de la recherche nous a révélé que dans cette œuvre de Jorge Amado, bien que l'érotisme occupe une place d'importance, l'élément principal est la dénonciation d'une société oppressive qui entraîne la recherche de la liberté, et encourage la vraie poursuite du rêve. Cette histoire de voyous est consacrée à la transcendance, sur le plan des rêves donquichottesques, où il y a des possibilités de solutions narratives.

La recherche réalisée sur les œuvres de Jorge Amado et démarrée au cours du master, nous a permis d'observer que l'auteur a un style bien à lui. Bien que certains critiques découpent sa production artistique en phases, nous comprenons que parler du peuple et de la culture brésilienne a toujours été sa volonté créative.

Nous espérons, enfin, avoir souligné l'importance de construire des ponts différenciés pour le dialogue entre la littérature picaresque et la littérature brésilienne moderne. Cette subversion s'appuie sur des procédés de réinvention qui engendrent un récit transcréateur, soulignant la contribution de Jorge Amado dans le processus de réinvention de la littérature néo-picaresque moderne.