

Anarquia e Humor

a representação do povo em sua subversão dos valores dominantes

Luiz Felipe de Queiroga Aguiar Leite

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LEITE, LFQA. Anarquia e Humor: a representação do povo em sua subversão dos valores dominantes. In: SWARNAKAR, S., FIGUEIREDO, ELL., and GERMANO, PG., orgs. *Nova leitura crítica de Jorge Amado* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2014, pp. 187-208. ISBN 978-85-7879-328-9. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Anarquia e Humor: a representação do povo em sua subversão dos valores dominantes

Luiz Felipe de Queiroga Aguiar Leite

Resumo

O presente artigo analisa a representação do povo na obra de Jorge Amado com enfoque em seu papel de subversão dos valores dominantes partindo de três tópicos: anarquia, à luz de José Maurício Gomes de ALMEIDA, para quem os personagens de Jorge Amado possuem uma liberdade romântica de raiz fundamental; o humor, analisado a partir da teoria da carnavalização de BAKHTIN e a mestiçagem, trabalhada em diálogo com a antropologia por Ilana Seltzer GOLDSTEIN.

Palavras-chave: Anarquia. Humor. Mestiçagem. Jorge Amado.

Abstract

This article examines the representation of people/characters in Jorge Amado's novels, focusing on its role in subverting the dominant values from three topics: anarchy, following the critical view presented by José Maurício Gomes de ALMEIDA, for whom Jorge Amado's characters have a fundamental liberty romantic root; humor, parting from the theory of carnivalization of BAKHTIN and mestizaje, char-

ted in dialogue by anthropologist Ilana Seltzer GOLDSTEIN.

Key words: Anarchy. Humor. Mestizaje. Jorge Amado.

Introdução

No âmbito da crítica que oscila entre uma defesa da criação imaginária do autor, da representação popular de seus personagens, da construção de um modelo social sincrético e mestiço há uma certa controvérsia que “define” a obra de Jorge Amado. Um tipo de condenação que vê suas obras como tipificadora, pitoresca, simplória linguagem de costumes; principalmente as obras da segunda fase iniciada com *Gabriela, Cravo e canela* (1958). Essa primeira observação é fundamental para o desenvolvimento de nossa proposta. As obras do autor se dividem em dois momentos distintos: antes e depois de *Gabriela, cravo e canela*. Um primeiro momento de obra dita engajada, tendo em vista seu vínculo com o partido comunista, e um segundo momento em que esse vínculo já não mais orientava sua produção artística, mas, de acordo com o autor, não o impediu de fazer uma literatura comprometida com as questões sociais. Dizia Jorge Amado que descobriu uma forma mais revolucionária de fazer literatura: o humor.

A crítica de postura mais tradicional considera a primeira fase do autor e a encaixa nos padrões da literatura regional. O romance *Terras do sem fim* (1943) representaria sua forma mais bem acabada. Já a sua segunda fase é conside-

rada de simples narrativas pitorescas, crítica de costumes de tensão mínima, como diz Bosi (2006, p.405-407) utilizando o esquema teórico de Goldmann; uma literatura comandada pelo gosto do mercado, ou seja, claramente, uma literatura feita para apenas para vender, como diz Walnice Galvão (1976, p.13); ou mesmo narrativas descuidadas e desleixadas, sem valor estético.

É justamente esta segunda fase que mais interessa ao presente trabalho. Não pretendemos realizar um confronto teórico com essas posições. Outros trabalhos já começaram a estabelecer essas relações (ALVES, 2001). O que nos interessa nesta segunda fase é apresentá-la como a mais bem orientada de sua obra, mas orientada sob outros valores que não o engajamento partidário e corroborar com a opinião do autor sobre o comprometimento social de sua literatura, utilizando para tal o estudo que a aqui se apresenta: a anarquia e o humor como elementos estéticos e ideológicos que trabalham a representação do povo em sua subversão dos valores dominantes.

Antes de entrar especificamente nos tópicos propostos, anarquia e humor, esclarecemos o conceito de povo utilizado no trabalho.

Povo:

Diz José Maurício Gomes de Almeida (1986):

[...] o povo em Jorge Amado não aparece quase nunca sobre a forma de uma classe, retratado no impulso

de movimentos coletivos, mas através do esforço de resistência de alguns indivíduos que compõem este “povo” à opressão, à injustiça, à desumanização da vida de cada dia.

(ALMEIDA, p.73)

O povo de Jorge Amado não é, sem dúvida, a massa totalizante que compõem o país chamado Brasil, mas também não são apenas os miseráveis, os em condição de pobreza absoluta. O povo é, principalmente, aqueles grupos que através da resistência, seja à opressão, à injustiça ou à desumanização cotidiana, como nos diz Almeida, criam alguma autonomização, se inscrevem socialmente, politicamente ou culturalmente.

Portanto, lemos a representação do povo na obra de Jorge Amado como trabalho estético que visa, através da subversão dos valores dominantes, à incorporação do elemento popular nos regimes políticos e sociais, elemento estético que construiu e constrói o imaginário baiano e brasileiro.

Anarquismo segundo José Maurício Gomes de Almeida:

[...] a visão de mundo subjacente à obra amadiana tende muito mais para um certo anarquismo instintivo, de raiz acentuadamente romântica, do que qualquer outra forma de

marxismo. Como afirmamos, o valor máximo no universo do escritor é a liberdade concebida em termos de liberdade individual: possibilidade para cada indivíduo que compõe o corpo social de realizar plenamente suas potencialidades humanas. A opressão do forte, as desigualdades econômicas são evidentemente combatidas como entraves a esta aspiração ideal, mas igualmente o são todas as formas de comportamento institucionalizado dominantes na sociedade moderna, com seu potencial castrador, com sua mal disfarçada aspiração a padrões impositivos e massificados do viver. É este “fundamental anarquismo” que se encontra no centro do universo ficcional do criador de Quincas Berro d’água

(ALMEIDA, p.75).

Uma constante dos personagens de Jorge Amado é a negação das formas institucionalizadas da vida, representada pela caracterização da classe burguesa, quase sempre rígida, moralizadora, tacanha e redutora.

Dessa negação, advém a proposta de Almeida: os personagens de Jorge Amado têm um anarquismo funda-

mental de raiz romântica. Lembremos que o romantismo nos seus primórdios era revolucionário¹ Sob o lema da Revolução Francesa o Romantismo fez ascender os valores do povo em sua ânsia de liberdade. Uma mudança estrutural fundamental para a nova sociedade burguesa que surge desenvolvendo os valores do capital. Lembremos com Marx (2010, p.27) que antes de se tornar hegemônica, “a burguesia desempenhou na história um papel revolucionário decisivo”. Antes grupo oprimido sob o jugo dos senhores feudais, tomam o poder. Se sobre a, por vezes pejorativamente chamada, classe burguesa de hoje não se pode mais reconhecer os traços populares que a caracterizava, a sua ânsia de autonomia, de oposição ao jugo

1 A estética romântica em seu início se vinculava ao povo, aos seus costumes, a suas crenças, dando-lhes voz na “praça pública”. Tomemos Shakespeare como caso salutar, ele é redescoberto pelos românticos e só começa a ser visto como grande autor a partir da leitura destes. Em defesa do povo, a estética romântica também se punha contra a guerra, como vemos nas telas do pintor espanhol Francisco de Goya ou em poemas como de Coleridge (apud THOMPSON, p.54) sobre a morte de um soldado comum:

“De nome sem registro/Morreu o homem insignificante,/Mas ele deixou pra trás alguém que nunca rezou suas orações diárias/Sem dele esquecer, que a cada história/Da guerra distante prestando total atenção,/Ficava pálida e trêmula. Na porta de seu chalé/A infeliz sentará, e com o olhar triste/Olhará para a planície, onde sobre os passos dele, que se afastavam,/ Caiu seu último olhar. Nunca mais ela verá/Seu marido morto, mas torturada de vã esperança/Continuará olhando...”. Um homem simples, do povo, não era tema para arte de motivos clássicos com seu ideal de beleza que visava à clareza, à simetria e perfeição dos traços, ao Belo enfim.

aristocrático e, portanto, dominante, permanece ainda nas camadas populares que um dia, ela, a burguesia, foi. Ânasia que ideologicamente, como sabemos, foi traduzida nas palavras liberdade, igualdade e fraternidade da revolução.

Liberdade, então, torna-se uma palavra chave para caracterizar esse sentimento popular fraterno, igualitário e livre que se opõe aos valores dominantes. É neste sentido que é utilizado neste artigo o termo anarquia. Do grego *anarkhos*, sem governo, ou seja, não caos e desordem, mas oposição ao poder coercitivo que subjuga e limita o florescimento das potencialidades individuais.

Os heróis de Jorge Amado são sempre os vagabundos, as putas, os malandros, os bêbados, mulheres, etc...; figuras que vivem à margem da engrenagem social. Pedro Bala, de *Capitães da areia* (1937), é um menino de rua, capoeirista, ladrão e chefe de bando. Lívia, em *Mar morto* (1936), após a morte do marido assume o leme do *Paquete voador*, o barco de Guma, negando o caminho, à época, destinado às mulheres: o operariado ou a prostituição. *Vadinho*, de *Dona flor e seus dois maridos* (1966), é o malandro por excelência. *Sedutor*, atraente, vadio. Pedro Arcanjo representa o povo de santo: temática recorrente e fundamental na construção estética do autor. Arcanjo, com sua pesquisa e experiência direta, representa o conhecimento do povo em oposição ao conhecimento acadêmico. É o Ojuobá, os olhos do rei Xangô, título recebido no candomblé que lhe dá direito a tudo ver e tudo saber da lei do santo. *Quincas Berro d'água* nega a vida bur-

guesa antes e depois de morto. Rejeita o velório tradicional que sua família lhe quer dar.

Não é uma perspectiva de classe que motiva os personagens, mas este anarquismo de que nos fala Almeida. E aí se impõe uma diferença que torna substancial as divisões de fase na obra de Jorge Amado. Por mais que esse anarquismo esteja presente ao longo das duas fases de sua obra, alguns “finais infelizes” da primeira fase reduzem as possibilidades estéticas e ideológicas na representação dos personagens rendendo-se aos padrões da literatura partidária. Pedro Bala, e outros capitães da areia, acabam “encaminhados na vida”, assumindo profissões instituídas e seguindo seus valores. Baldo, de Jubiabá (1935), tem destino semelhante ao se tornar sindicalista e seguir à risca as regras do sindicato. É o que não acontece com os personagens da segunda fase. Gabriela é um de seus principais representantes. Ela não é simplesmente ingênu², mas sua ingenuidade é representa-

2 É possível falar-se de uma confusão entre a ingenuidade do povo e infantilidade. Possivelmente, a mesma que confundiu a literatura infantil nos seus primórdios com a suposta ingenuidade do povo, como nos diz Lígia Cademartori (2006, p.39) nas adaptações de Charles Perrault dos contos populares: “Na base do trabalho de adaptação, está o conceito que a ingenuidade da mentalidade popular identifica-se com a ingenuidade da mentalidade infantil. A vocação pedagógica de Perrault é secundária e confusa. [...] Talvez nesse momento tenha sido inaugurada a confusão que fortaleceu os laços entre literatura popular e literatura infantil e que tem por base a aproximação de duas ignorâncias: a do povo, devido a sua condição social, e a da infância, devido à idade”.

ção estética do povo que nega o patriarcalismo dominante da cidade de Ilhéus. A ingenuidade em Gabriela não é sinal de inferiorização e infantilização, mas caracterização que a torna agente transformador, não mero objeto, como diz Goldstein (2003, p.162). Ela aparece no romance em justa oposição ao personagem sofrido de Sinhazinha assassinada pelo marido e que representa o auge do patriarcalismo burguês tacanho e violento da cidade e dos coronéis. Nos diz Swarnakar (1998, p.205) que Gabriela introduz mudanças nas normas sociais. É nesse sentido que ela é um agente: “Gabriela onwards his attention is drawn towards the exploitation of women by men, and he thus assumes the position of a social critic, now seeing even sex as a form of exploitation in a patriarchal society” (Ibidem, p. 174).

Gabriela também usa o sexo, outra forma de subversão das mais utilizadas dos valores dominantes. No caso específico da personagem, dos valores patriarcais burgueses da província de Ilhéus. Ela divaga:

Coisa mais tola, sem explicação: por que os homens tanto sofriam quando uma mulher com quem deitavam deitava com outro? Ela não compreendia. Se Seu Nacib tivesse vontade, bem que podia ir com outra deitar, nos seus braços dormir. Ela sabia que Tônico dormia com outras, Dona Arminda contava que ele tinha um

horror de mulheres. Mas, se era bom deitar-se com ele, brincar com ele na cama, por que exigir que fosse só ela? Entendia não. Gostava de dormir nos braços de um homem. Não de qualquer. De moço bonito, como Clemente, como Tonico, como seu Nilo, como Bebinho, ah! Como Nacib. Se o moço também queria, se a olhava pedindo, se sorria para ela, se a beliscava, por que recusar, por que dizer não? [...] Havia uma lei, não era permitido. Só o homem tinha direito, não o tinha a mulher?

(AMADO, p. 313).

Na visão romântica e subversiva de Gabriela, as relações entre homens e mulheres não dão direito a posses ou a limitação do número de parceiros. Tanto que mesmo gostando de deitar com seu Nacib, manteve relações com outros homens. Deitar só por deitar, diz a personagem, sem as restrições impostas da sociedade, sem as regras restritivas do matrimônio e as exigências do convívio social burguês e patriarcal.

Para Gabriela não há final que a institucionalize, como Pedro Bala ou Baldo. Ela mantém seu instinto de liberdade, só maculado porém não vencido pelo casamento que por um tempo aceita e depois volta a negar. Anárquica,

ela é agente transformador das normais sociais de conduta imprimindo o valor da liberdade em oposição aos valores dominantes.

Humor

Não se empreendeu um estudo sério do riso popular, diz Bakhtin nos idos de 1965 quando escreveu *A cultura popular na idade média e no Renascimento*. De lá pra cá os estudos sobre o humor, o riso, apesar de terem se desenvolvido, ainda mantiveram uma marca da inferiorização que a temporalidade lhes legou. No âmbito das letras, a divisão aristotélica entre arte de imitação de homens superiores e arte de imitação de homens inferiores contribuiu para a manutenção desse caráter marginal, desfavorecendo o humor. Sem o intuito de abarcar todas as suas facetas e sua historicidade, nosso objetivo é discorrer sobre o humor na obra de Jorge Amado, considerando-o, como se disse, meio de atuação política.

Tomemos algumas comparações que Bakhtin (2010, p.2) estabelece entre Rabelais e o humor. Resumidamente, diz Bakhtin sobre Rabelais: 1. é ligado profundamente às fontes populares; 2. é também o popular que explica o caráter não literário de Rabelais, isto é, sua resistência a ajustar-se aos cânones e regras da arte literária vigente no século XVI até nossos dias; e que 3. a única maneira de decifrar seu enigma é empreender em profundidade um estudo das fontes populares.

Jorge Amado também foi ligado profundamente às

fontes populares. Sabemos que a elaboração estética não exige vivência por parte do autor. Mas no caso de Jorge Amado a vivência existiu e foi constante com o povo, principalmente a partir de sua ligação com o candomblé, tornando-se Ogã³ antes dos 18 anos e posteriormente Obá⁴ no terreiro de Ilê Opô Afonjá em Salvador. A leitura de alguns críticos, como a própria Goldstein, desconsidera essa aproximação com o povo como fundamental em sua obra. A grosso modo, a conclusão é que Jorge Amado se apropria dos elementos populares para compor suas tramas, mais por eles é influenciado. Não pretendemos dar resposta à questão neste curto espaço. Mas sugerir que sua aproximação do candomblé como participante efetivo, e das fontes populares em geral, foi tal que enformaram sua produção artística⁵. Tomemos a palavra do autor:

3 Título de título hierárquico no sistema do candomblé. O Ogã já é chamado de pai. Ela não recebe orixá, ou seja, não entra em transe. Possui atribuições que vão desde a música à organização do terreiro em dias de festas. Pode ser também um protetor do candomblé, uma pessoa bem relacionada que estabelece ligações políticas que favoreçam a casa de culto. E ainda pode ter cargos de importância dentro da casa como o Ogã de faca, aquele que corta, faz os sacrifícios para o orixá.

4 É uma corte de 12 ministros do orixá Xangô, que existia em Oyó, terra do orixá, e foi reinstituída no terreiro do Ilê Opô Afonjá em Salvador. São amigos e protetores do terreiro que recebem esse título honorífico. Foi instituído pela Iyalorixá Aninha em 1936. São seis Obás da direita e seis Obás da esquerda. Cada um tem seus suplentes da direita e da esquerda, o Otun e o Ossi, respectivamente.

5 É o viés que orienta a Dissertação de Mestrado do africano Komoe Gas-

Pálida seria a descrição de uma festa de candomblé se o conhecimento do artista fosse só de observação, mesmo que de larga e aguda observação, se não houvesse entre o criador e a criação um anel de sangue, aliança de noivado e casamento, esse bater de coração em uníssonos [...] se posso falar de tudo isso sem mentir, nem degradar, é porque tudo isso é parte da minha vida, de meu ser, de minha própria verdade.

(SANTOS, 1993, p.86)

Mas o fato é que não se podem negar as fontes populares presentes na obra de Jorge Amado e são justamente elas, como em Rabelais, que explicam o caráter não literário da sua obra. A obra de Jorge Amado é acusada sucintamente falando- de não ter trabalho estético, literariedade⁶. Nos idos

ton Yao (1996), ao perceber relações da literatura de Jorge Amado com os fundamentos da religiosidade africana. É o que parece sugerir Antonio Candido: “À maneira dos primitivos, o Sr. Jorge Amado é concreto. Seus personagens se apoiam sempre no dado externo e fazem um só coro com as coisas” (apud Goldstein, 2003, p.242). Ainda falta essa pesquisa, mas é provável que um estudo de sua obra a partir da teoria autobiográfica confirmasse sua ligação estreita com o candomblé e as fontes populares em geral.

6 O momento histórico cultural em que estão inseridas as histórias literárias dos anos sessenta/setenta, últimos momentos da modernidade, segundo Silvano Santiago, privilegia os aspectos estéticos do texto sobre

de 40, Roger Bastide já desenvolvia estudos sobre a obra do autor que enveredaram para a seguinte conclusão: a obra de Jorge Amado não pode ser julgada pelos valores da dita literatura canônica que se pautam pela elaboração estética de base intrínseca, pois a base da literatura amadiana é a literatura oral, a literatura popular e através de seus valores e estética deve ser criticada. É nesse sentido que podemos entender a obra de Jorge Amado como “não-literária” e, como em Rabelais, resistente aos cânones vigentes. Daí sua análise, como fez Bastide, pela compreensão das fontes populares. O humor é uma das características mais importantes das fontes populares. Trate-mos então, especificamente, sobre o humor em sua subversão dos valores dominantes.

Diz Bakhtin (2010):

[...] todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da

todos os outros. É o momento de exacerbamento das teorias formais, que tomam como categoria de análise e de avaliação a literariedade. O valor, o julgamento positivo estabelece-se pelo refinamento dos materiais – a linguagem, a reflexão sobre a mesma, a metalinguagem, a paródia. O fazer literário e sua representação tomam como vetor a maior ou menor aproximação com o tripé europeu Joyce-Proust-Kafka. O paradigma do literário, tomado como universal para a produção do Ocidente, deixa de lado o quadro de referências que pudesse identificar a literatura com seu momento histórico-cultural (ALVES, 2001).

alegre relatividade das verdades e das autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos, e destronamentos bufões).

(BAKHTIN, p. 9-10)

A carnavalização dá atenção às formas que se opõem aos valores dominantes e que, ao se oporem, provocam uma inversão dos valores estabelecidos. Esta inversão e renovação, em sua ambiguidade, está nos primórdios do carnaval já nos tempos gregos, como nos informa Macedo (1997, p.93) citando Pierre Grimal:

De fato, em sua própria etimologia, “comédia” significa “canto do kômos”, isto é, o cortejo barulhento, cujos participantes, sobretudo na estação das vindimas, percorriam as aldeias cantando e dirigindo a todos os que fossem encontrados pela frente gracejos licenciosos. Na festa dionisíaca, os participantes disfar-

çavam-se de animais ou desfilavam sobre os mesmos, num ritual festivo importante para o estabelecimento dos primórdios do carnaval. Por isso, nos festivais dramáticos gregos, os autores das comédias eram também autores de cantos fálicos, e a comédia, segundo Pierre Grimal, guardava em si os vestígios de uma festa do caos e o prelúdio de uma reposição da ordem.

Se o carnaval é a época da liberdade, a segunda vida do povo; o riso, sua mais representativa manifestação, é poder contra toda forma de autoridade (BAKHTIN, 2010, p.7). Ele inverte as relações hierárquicas e, portanto, investe no confronto com os mecanismos do poder. Se, como dissemos no início, a arte (neste caso, a arte que utiliza humor) não cria um novo poder que se sobrepõe ao já existente, ele, no entanto, o indaga, por vezes o rebaixa ridicularizando-o e forçando-o a uma revisão. A ordem estabelecida não pode ter continuidade sem esse constante ato revisionista que se quer amoral justamente como forma de manutenção de sua liberdade de atuar. Ainda Bakhtin:

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e

as pretensões de significado incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (Ibidem, p.43).

A destruição da seriedade unilateral e as pretensões de significado intemporal são alguns dos assuntos que são tratados em *O nome da rosa* (1980) de Umberto Eco. O riso impediria o julgo da autoridade religiosa. Como nos informa Góes (2009, p.216), Jorge de Burgos, personagem do romance, acentua o perigo do riso. Ele, o personagem, defende que o riso não deve ser livremente permitido visto poder ser usado para desacreditar a própria Igreja, ou seja, “o riso mata o temor e isso, por sua vez, impede a fé”.

Assim, a escrita carnalizada de Jorge Amado, o riso com sua força subversiva, depõe contra os valores dominantes. É o que ocorre na narrativa de *Gabriela, cravo e canela*, cujo tom é satírico, mordaz e principalmente irônico. Utiliza-se constantemente dois elementos carnalizantes estudados por Bakhtin: as grosserias e o baixo corporal. É através dos xingamentos, da utilização de palavras de baixo calão, que as grosserias assumem a função de degradar e regenerar, portanto, possuem um caráter ambivalente. A atenção ao baixo corporal tem a mesma função. O princípio é o rebaixamento, isto é, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra

e do corpo em sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 2010, p.17).

Tiêta do agreste (1977), Gabriela, cravo e canela, Dona flor e seus dois maridos, Tenda dos milagres (1969), são narrativas cheias de grosserias e erotismo, voltando-se ao baixo corporal. Lembremos que o erotismo, o sexo, é um dos elementos do baixo corporal mais utilizado como forma de oposição aos valores dominantes, como citamos acima. Almeida (1986, p.80) relaciona o erotismo com a ânsia de liberdade anárquica de que já falamos. Para o autor: “[...] o erotismo adquire um saudável sentido de libertação. Tanto mais que, na sociedade burguesa, a repressão sempre se voltou com particular ferocidade contra o sexo e o instinto”. E mais adiante diz: “uma verdadeira bandeira de insubmissão do indivíduo ao meio” (Ibidem, p.83).

O baixo corporal se manifesta no corpo. O corpo é que recebe os afluxos dos xingamentos. Lembremos que o corpo é demonizado na Idade Média junto com o paganismo dos povos não cristãos. Jaques Legoff (BREMNER; ROODENBURG, p. 73) nos informa que na Idade Média Gregório, o Grande, define o corpo como a “abominável vestimenta da alma”. Havia, em suma, uma tendência a vê-lo como pernicioso, instrumento do demônio.

Daí o riso e o corpo serem elementos renovadores em personagens como Gabriela, Tiêta, Dona Flor, Vadinho: “O corpo representa e encarna todo universo material e corporal, concebido como inferior absoluto, como princípio que

absorve e dá a luz, como um sepulcro e um seio corporais, como um campo semeado que começa a brotar” (BAKHTIN, 2010, p.24).

Grosserias, erotismo, corpo, liberdade, carnaval, compõem a segunda vida do povo. Só o povo, na leitura de Bakhtin (Ibidem, p.17), poderia ser veículo dessa inversão proposta pela carnavalização.

O porta-voz do princípio material-corporal (princípio da festa, do banquete, da alegria, da festança) não é nem o ser biológico isolado, nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, que na sua evolução cresce e se renova constantemente.

Os mantenedores da ordem se condenam a uma vida sem riso, ou de um riso controlado pelos limites da boa apresentação pública como o riso do político. Os poderes dominantes jogam com os valores e padrões que mantêm uma sociedade sob força da coercitividade. Este poder visa à intemporalidade, ou dela se veste. Como se veste da seriedade, da imponência, da defesa dos “princípios tradicionais da moralidade e bons costumes”. O embate se dá na praça pública, no lugar onde os jogos se dão e onde os valores são disputados. As classes dominadas são o veículo dessa inversão carnavalesca.

Considerações Finais

O efeito carnalizador irrompe com a ordem estabelecida tendo o elemento popular como principal canalizador dessa reversão que a carnavalização produz. Uma fatura desse povo se sobressai em meio às condições adversas. É a fatura que se autonomiza, que se inscreve no meio social com sua força anárquica e satírica. Esse povo é, principalmente, o povo representado por Jorge Amado. Fruto de uma atitude anárquica fundamental de base romântica, pois que revolucionária, e de uma veia humorística subversiva, utilizando seus próprios elementos culturais populares em uma complexa e ambivalente inversão carnalizante dos valores dominantes.

Referências

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. Algumas considerações sobre a ideologia nos romances de Jorge Amado. In: **Estudos de Literatura Brasileira**, Faculdade de Letras / UFRJ, v.2, n.1, p.71-87, 1986.

ALVES, Ivia. De paradigmas, cânones e avaliações – ou dos valores negativos da produção literária de Jorge Amado. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 37, n. 2, p.197-208, jun., 2001.

AMADO, Jorge. **Gabriela cravo e canela**: crônica de uma cidade do interior. São Paulo: Martins Editora, s/d.

_____. **Tenda dos milagres.** São Paulo: Martins Editora, s/d.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média:** o contexto de François Rabelais. Trad. De Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de gatos:** ensaios críticos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

GÓES, Paulo de. O problema do riso em O nome da rosa, de Umberto Eco. **Revista Filosofia.** Curitiba: Aurora, v.21, n. 28, p.213-240, 2009.

GOLDSTEIN, ILana Seltzer. **O Brasil best seller de Jorge Amado:** literatura e identidade nacional. São Paulo: SENAC Editora, 2003.

LE GOFF, J. O riso na Idade Média. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org.). **Uma história cultural do humor.** Rio de Janeiro: Record, 2000, p.64-82.

MACEDO, José Rivair. Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na alta Idade Média. **Boletim do CPA,** Campinas, n.4, p. 87-111, 1997.

MARX, K; ENGELS, F. **Manifesto do partido comunista**. Trad. Sueli Tomazine Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2010.

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

SWARNAKAR, Sudha. **The fallen woman in twentieth-century English and Brazilian novels**: a comparative analyses of D. H. Lawrence and Jorge Amado. 1998. 371f. Thesis (Doctor of Philosophy) - Centre for British and Comparative Cultural Studies. UNIVERSITY OF WARWICK.

THOMPSON, E. P. **Os românticos**: a Inglaterra na era revolucionária. Trad. Sérgio Moares Rêgo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

YAO, Komoe Gastón. **Brasil e África em textos de Jorge Amado**: convergências reais ou simbólicas de valores negro-africanos e afro-brasileiros. 1996. 134f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. (Mimeo).