

A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água

carnavalização e processos estilísticos

Nefatalin Gonçalves Neto

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

GONÇALVES NETO, N. A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água: carnavalização e processos estilísticos. In: SWARNAKAR, S., FIGUEIREDO, ELL., and GERMANO, PG., orgs. *Nova leitura crítica de Jorge Amado* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2014, pp. 267-288. 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/).

A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água: Carnavalização e Processos Estilísticos

Nefatalin Gonçalves Neto

Resumo

O escritor baiano Jorge Amado possui uma vastíssima obra, divulgadora da cultura brasileira e composta em uma escrita bem peculiar, na qual a visualização da realidade social é uma constante enquanto elemento literário. Seus romances, traduzidos pelo mundo inteiro e com adaptações fílmicas, novelísticas ou para séries televisivas refletem a popularidade da escrita *amadiana* e sua forte característica ideológica, que erige a bandeira socialista e denuncia os desmandos do capitalismo. Entretanto, dentro deste seu complexo rol de romances e novelas, em que o social parece emergir enquanto elemento precípua da narrativa há um pequeno texto em que a questão política parece ceder lugar a uma espécie de brincadeira literária de alta classe, sendo o espaço do bar e da aldrabice o *locus* de observação do narrador. *A morte e a morte de Quincas berro d'água*, novela que ganhou uma adaptação fílmica representa um espaço de diferença na obra de Jorge Amado, que merece ser levado em conta e analisado com o mesmo rigor que seus romances politizados. Dentro desta proposta de voltarmos nosso olhar para esta novela menos valorada do escritor baiano e, partindo dos estudos de Bakhtin que ava-

liam os processos de construção do romance, nossa proposta é a de resgatar esta obra para o harém dos escritos qualitativos de Jorge Amado por meio da análise de seu viés carnavalesado. Nosso intuito será o de demonstrar sua qualidade literária, revelando a *performance* estilística da narrativa e um jogo de alta qualidade em relação ao foco narrativo.

Palavras-Chave: A morte e a morte de Quincas Berro d'água. Carnavalização. Estilística. Jorge Amado.

Introdução

Conhecido por seu cariz social, o escritor baiano Jorge Amado possui, no rol de sua obra, um romance que, aparentemente, foge ao pendore de tratamento literário por ele usado. Trata-se de seu *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, livro escrito e publicado em 1959. Considerado um dos clássicos *amadianos*, o livro relata as aventuras de um respeitável cidadão, funcionário público, que um dia muda seu destino e abandona sua família para viver como vagabundo.

A primeira vista, notamos que a questão da realidade social não é um elemento que se sobressai no texto, o que poderia levar o crítico mais desavisado a dizer que não há nele a característica da ideologia socialista de Amado, e que a denúncia e os desmandos do capitalismo são deixados de lado em favor de um texto cômico e, aparentemente, apolítico.

Se levarmos em conta que o autor parece ceder lugar, em seu escrito, a uma espécie de brincadeira literária de alta

classe, sendo o espaço do bar e da aldrabice o *locus* de observação do narrador, notaremos então que não é tão sem ideologias o livro em questão. Representando um espaço de diferença, *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* se filia a um espécie de narrativa que provém de fontes populares. Segundo Bakhtin (2008), há uma concepção literária com modo e estrutura particular que está “ligado mais profunda e estritamente que os outros às fontes *populares* [...]”; essas fontes determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística” (BAKHTIN, 2008, p.2). Este caráter popular explica sua promessa e seu aspecto “não literário”, ou seja, sua resistência ao cânone e às regras de arte vigentes. Esse caráter “não oficial” é hostil à concepção de mundo estabelecido e, por seu anti-dogmatismo, impede a harmonização entre as imagens populares e à cosmovisão estabelecida pelos princípios canônicos e aceitos como corretos. Assim, se olharmos para *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, notaremos que o mesmo possui uma resistência em ser canônico, o que nos possibilita a perscrutação de mais elementos do mesmo junto às fontes populares. A ausência de uma boa análise em relação ao livro de Amado decorre da falta de um olhar crítico, que interprete o mesmo sem moldes vinculados ao pensamento ideológico eurocêntrico e dominante. Um meio de decifrá-lo fora deste percurso dominante é “emprender um estudo em profundidade das suas *fontes populares*” (BAKHTIN, 2008, p.2)

Assim, o “riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular” (BAKHTIN,

2008, p.3) e, quando examinado, é relevado a escanteio, ocupando apenas um lugar modesto. Entretanto, sua amplitude e importância são básicas, pois opõe o mundo com suas infinitas formas à cultura oficial, séria e religiosa. Expressa de diversas formas, – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos, os bufões e tolos, os gigantes, anões e monstros, os palhaços, a literatura paródica, etc. – o riso popular possui “uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível” (BAKHTIN, 2008, p.4).

Entretanto, esse riso, carnavalesco por excelência, não é um fenômeno literário; é uma forma sincrética de espetáculo e de caráter ritual. Essa forma criou uma linguagem toda própria que exprime uma cosmovisão carnavalesca una e complexa, de diversas matizes e que tem a capacidade de penetrar todas as formas. Uma das linguagens suscetíveis de ser penetrada pela carnavalização é a literatura. A essa transposição “chamamos *carnavalização da literatura*.” (BAKHTIN, 1981, p.122). É este processo de passagem do carnaval para a literatura que se apresenta nos textos tanto de Rabelais quanto de Amado.

Tal riso, contido na cultura carnavalesca será o patrimônio do povo, que encontra sua forma de expressão via carnaval. Este é geral (de todos), universal (atinge a todos) e ambivalente (nega e afirma simultaneamente). Ele escarnece dos próprios burladores e expressa uma opinião do mundo centrada no diferente e tendo na literatura um espaço de expressão. Em literatura, esse espetáculo permite a quebra das hierarquias

humanas, gerando o livre contato entre os homens, fato que a muito se encontra na literatura prosaica.

Os festejos cômicos – parte do processo de carnavalização – possuíam uma diferença de princípios. Tais diferenças ofereciam uma outra visão do mundo e das suas relações humanas, permitindo visualizar a dualidade do mesmo. Com o estabelecimento do regime de classes e de Estado, essas formas cômicas adquirem um caráter não oficial e, com o passar do tempo, transformam-se em “formas fundamentais de expressão da [...] cultura popular.” (BAKHTIN, 2008, p. 5). Esses festejos possuem princípio próprio desprovido de exigências, além de se relacionarem ao espetáculo teatral por seu elemento de ludismo. Localizado entre a arte e a vida, o carnaval ignora a separação, fazendo seus espectadores viverem-no. Rompe as fronteiras da espacialidade e da liberdade, possuindo um caráter universal. No carnaval, “é a própria vida que representa e interpreta [...] uma outra forma livre de sua realização” (BAKHTIN, 2008, p.7). Dessa maneira, é este movimento cultural que penetra os meandros da narrativa e dá-lhe novo pendor artístico. Há ainda, segundo Bakhtin, as leis, proibições e restrições do sistema de ordem comum. Tais ações são revogadas no carnaval. Nele, “um novo *modus* de relações mútuas do homem com o homem” é forjado (BAKHTIN, 1981, p.123). Esse espetáculo permite a quebra das hierarquias humanas, gerando o livre contato entre os homens. Assim, entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados ou distanciados pela visão hierárquica. O carna-

val aproxima, reúne celebra os esposais e combina sagrado e profano, elevado e baixo, grande e insignificante, sábio e tolo, dentre outros.

Insurgindo-se ao comum e às formas corriqueiras, a literatura carnavalizada – “literatura que direta ou indiretamente [...] sofreu de diferentes modalidades do folclore carnavalesco” (BAKHTIN, 1981, p.92) – apresenta aquelas formas de vida excluídas pela sociedade e que só são reveladas em momentos do extravasamento carnavalesco. O romance de Amado, à luz desse processo de desvelamento da exclusão via relações humanas diferenciadas, apresenta a vida de uma personagem altamente carnavalizada. Se o carnaval não consagrava a estabilidade por meio de um elo formal, era, por outro lado, a “abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 2008, p.8); se a literatura carnavalesca se opõe ao perpetuado, a personagem principal da novela que visamos a ler, numa encarnação humana deste princípio, “representa e interpreta” perfeitamente esta abolição da hierarquia, das regras e do tabu. A personagem, ao abandonar sua pacata vida de funcionário público e entregar-se aos chamados vícios mundanos, especialmente a bebida, insere-se no rol das personagens carnavalizadas, realizando a vida social de forma avessa à esperada:

Como pode um homem, aos cinquenta anos, abandonar a família, a casa, os hábitos de toda uma vida, os conhecidos antigos, para vagabundear pelas ruas, beber nos botequins baratos,

frequentar o meretrício, viver sujo e
barbado, morar em infame pocilga,
dormir em um catre miserável?

(AMADO, 2008, p.24)

Joaquim sai de seu mundo, do universo do bom pai, do bom marido, do homem respeitado e incorpora sua personagem carnavalesca, Quincas Berro D'água. Ao despir-se do terno e vestir-se de sua louca fantasia de homem do mar, Joaquim carnavalesca-se. A personagem assume a vida daqueles que não se integram ao pensamento ideológico da sociedade burguesa. Assim, essa assunção do escondido, caricato possibilita a libertação, uma vida nova e sem regras que só poderia ser aceita em dias de carnaval. Para a família, libertação é a primeira morte da personagem – aquela que apaga a figura de Joaquim e faz erigir a de Quincas. Entretanto, se para estes a libertação é uma morte, para o protagonista este é o início de sua verdadeira vida:

A verdade é que Joaquim só começara a contar em suas vidas quando, naquele dia absurdo, depois de ter tachado Leonardo de bestalhão, fitou a ela e a Otacília e soltou-lhes na cara, inesperadamente:

– Jararacas!

E, com a maior tranquilidade desse mundo, como se estivesse a realizar

o menor e mais banal dos atos, foi-se embora e não voltou.

(AMADO, 2008, p.42)

Ao chamar a filha e sua esposa de Jararacas, a passagem em questão revela um princípio material da literatura carnalizada, o chamado *Realismo Grotesco*. Para Bakhtin, este tipo de realismo carrega consigo imagens que são herança da cultura popular e de uma concepção estética de vida prática. Esse princípio aparece “sob a forma universal, festiva e utópica” (BAKHTIN, 2008, p. 17), e é profundamente positivo opõe-se a

toda separação de raízes materiais em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal, não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo.

(BAKHTIN, 2008, p.17)

Seu centro capital são as imagens da fertilidade, do crescimento e da superabundância. O traço marcante do rea-

lismo grotesco é o rebaixamento, a “transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 2008, p.17).

O termo grotesco provém de uma pintura ornamental até então desconhecida que foi descoberta em Roma, nos subterrâneos das termas de Tito. Essa pintura, por possuir uma forma de arte diferente recebeu o nome de *grottesca*, que deriva de grotta (gruta). As características dessa forma de pintura era a do “jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si” (BAKHTIN, 2008, p.28). Não havia fronteira entre esses reinos, elas são superadas pelo grotesco, que, apesar da junção de diferentes realidades possui uma liberdade e leveza na fantasia artística. Ao perder laços com a cultura popular, o grotesco degenera, se formaliza. Ele ressuscita, mas dotado de um novo sentido. Perde seu caráter pejorativo e alimenta diálogos com o fantástico e o maravilhoso, instaurando assim, uma nova visão de mundo, alicerçada no princípio carnavalesco de expressividade.

No realismo grotesco, a degradação do sublime tem um sentido “absoluta e rigorosamente *topográfico*” (BAKHTIN, 2008, p.18). O alto é o céu, mas também a cabeça (o rosto) e o baixo a terra e os órgãos genitais, ventre e traseiro. Seu valor é, ao mesmo tempo, negação e afirmação. O baixo no realismo grotesco é sempre a terra que dá vida, é o seio corporal, é sempre o *começo*. Assim, não é de se estranhar que

a família, que ocupa um lugar social topograficamente alto, se insurja com a mudança de um de seus adeptos para o baixo. Ao assumir sua vontade, Quincas retorna ao seio corporal, ao começo de sua vida, agora não mais enquanto homem socialmente aceito, mas sim como sujeito carnavalizado. Essa caracterização de nascimento é afirmada pela narrativa quando se dá o novo batismo da personagem:

Não que seja fato memorável ou excitante história. Mas vale a pena contar o caso pois foi a partir desse distante dia que a alcunha de berro d'água incorporou-se definitivamente ao nome de Quincas. Entrara ele na venda de Lopez, simpático espanhol, na parte externa do Mercado. Freguês habitual, conquistara o direito de servir-se sem auxílio do empregado. Sobre o balcão viu uma garrafa, transbordando de límpida cachaça, transparente, perfeita. Encheu um copo, cuspiu para limpar a boca, virou-o de uma vez. E um berro inumano cortou a placidez da manhã no Mercado, abalando o próprio Elevador Lacerda em seus profundos alicerces. O grito de um animal ferido de morte, de um homem traído e desgraçado:

– Águuuuuua!

(AMADO, 2008, p.50-51)

Esse trânsito da ordem à desordem – visto pelos olhos do padrão estabelecido – só é completo quando, carnavalescamente, a personagem é batizada. Este batismo às avessas também é uma forma carnavalizada. Ao criar um tipo particular de comunicação, o batismo de Berro D’água caracteriza-o enquanto uma “lógica original das coisas ao ‘avesso’, ao contrário, das permutações constantes do alto e do baixo (da roda), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródia, travestis, degradação, profanações [...]” (BAKHTIN, 2008, p.10).

Uma das tendências das imagens grotescas do corpo é exibir *dois corpos em um*: um doador de vida que desaparece e outro que está para nascer. O corpo sempre está o quanto possível ao lado da vida e da morte: ventre e túmulo, seio que alimenta e que sepulta, e nessa tendência “os dois corpos se reúnem em um só” (BAKHTIN, 2008, p.23). O pensamento grotesco interpreta a luta entre vida e morte dentro do corpo como luta da vida velha e recalcitrante contra a nova vida nascente. Esse corpo, que é aberto e incompleto não está delimitado no mundo; o corpo é cósmico e representa o material e o corporal em todos os seus elementos. Dessa forma, a figura do protagonista carrega consigo essa imagem grotesca ao representar em si a morte de um sujeito aceito socialmente e o nascimento de um sujeito burlesco, carnavalizado. Essa ima-

gem dos dois corpos em um é urdidamente trabalhada pelo narrador na cena em que os amigos Curió, Negro Pastinha, cabo Martim e Pé-de-Vento resolvem despir Quincas de suas roupas de Joaquim e colocar no mesmo as antigas vestes de malandro:

Negro Pastinha reclamou:

– Vocês não têm vergonha de disputar a mulher dele na vista dele? Ele ainda quente e vocês que nem urubu em carniça?

– Ele é que pode decidir... – disse Pé-de-Vento. Tinha esperanças de ser escolhido por Quincas para herdar Quitéria, seu único bem. Não lhe trouxera uma jia verde, a mais bela de quantas já caçara?

– Hum! – fez o defunto.

– Tá vendo? Ele não está gostando dessa conversa – zangou-se o negro.

– Vamos dar um gole a ele também...

– propôs o Cabo, desejoso das boas graças do morto.

Abriram-lhe a boca, derramaram a cachaça. Espalhou-se um pouco pela gola do paletó e o peito da camisa.

– Também nunca vi ninguém beber deitado... [...].

– Bom paletó... – cabo Martim examinou a fazenda. – Besteira botar roupa nova em defunto. Morreu, acabou, vai pra baixo da terra. Roupa nova pra verme comer, e tanta gente por aí precisando...

Palavras cheias de verdade, pensaram. Deram mais um gole a Quincas, o morto balançou a cabeça, era homem capaz de dar razão a quem a possuía, estava evidentemente de acordo com as considerações de Martim. [...] Sentiam-se alegres. Quincas parecia também mais contente, desembaraçado daquelas vestimentas incômodas. Particularmente grato a Curió, pois os sapatos apertavam-lhe os pés. [...] Pé-de-Vento terminava de vestir as calças novas, cabo Martim ficara com o paletó. A camisa Negro Pastinha trocaria, num botequim conhecido, por uma garrafa de cachaça. Lastimavam a falta de cuecas. Com muito jeito, cabo Martim disse a Quincas:

– Não é para falar mal, mas essa sua família é um tanto quanto econômica.

Acho que o genro abafou as cuecas...
– Unhas-de-fome... – precisou Quincas.
– Já que você mesmo diz, é verdade.
A gente não queria ofender eles, afinal são seus parentes. Mas que pão-durismo, que somiticaria... Bebida por conta da gente, onde já se viu sentinela desse jeito?

(AMADO, 2008, p.75-78)

Apesar de grande, a citação é necessária, já que a realocação do homem em sua condição social realizada no excerto acima faz com que, novamente morra a figura de Joaquim, desta vez social e fisicamente e, por outro lado, renasça a figura de Quincas Berro D'água, seu oposto. Entretanto, mesmo com a morte de um e o nascimento do outro, temos como que uma ação duplicitária, de duas faces, afinal não há a existência de Quincas sem Joaquim e vice-versa. Desta maneira, o narrador incorpora a essência carnavalesca dos dois corpos em um por meio de uma manipulação discursiva plena ao erigir a figura de Jano como proeminente em sua narrativa.

No grotesco popular, mundo e homem se aproximam. O ser humano é corporificado e reintegrado por meio do corpo à vida corporal. Nesse esquema, a máscara possui grande importância, ela “traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações” (BAKHTIN, 2008, p.35). Ela expressa as

metamorfoses do ser e encarna o princípio de jogo da vida, numa inter-relação da realidade e da imagem. Este esquema é fielmente “reproduzido” pelo livro de Amado, já que, mais que um ser completo, Quincas e Joaquim são máscaras de um indivíduo que viveu parte de sua vida enquanto sujeito de expressão da ideologia dominante e, posteriormente, se torna um sujeito que enfrenta esta postura, mudando sua posição.

A cosmovisão carnavalesca, para além do grotesco e da inversão topográfica, possui uma policromia exterior que demonstra ter sofrido “influência de diferentes modalidades do folclore carnavalesco” (BAKHTIN, 1981, p.107). Ou seja, o gênero carnavalesco se insere, deste ponto de vista, no estilo joco-sério. Sendo assim, o tratamento dado à realidade será diferencial em relação aos gêneros tradicionais¹; esse tratamento causará, nos escritos que se filiam a este tipo de gênero, três grandes peculiaridades: a primeira será seu ponto de partida: a realidade viva e diária. E por ela que pela primeira vez o objeto de representação sério (e cômico) é dado sem nenhuma distância épica ou trágica, mas na zona de imediatez e de familiaridade. A segunda é que esses gêneros se baseiam conscientemente na experiência e na fantasia livre. E a terceira é “a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros” (BAKHTIN, 1981, p.108). Ou seja, eles

1 Em termos poéticos, pode-se dizer que o gênero romanesco tem três raízes: a épica, a retórica e a carnavalesca. O romance, conforme a sua raiz, dá predomínio a um desses estilos, sendo que o carnavalesco encontra-se no campo do sério-cômico ou joco-sérios.

renunciam a uma unidade estilística em favor dos elementos da cosmovisão carnavalesca.

Podemos notar estas três particularidades na novela *amadiana*. Primeiro porque ela parte não de uma pressuposição, mas da realidade de vida de diversas pessoas que habitam a sociedade baiana e, conseqüentemente, brasileira. O objeto representado – a vida de um bêbado e sua conturbada morte e velório – carrega, em sua expressão, uma exata contraposição em relação à épica ou trágica, ou seja, sua zona de familiaridade insere o leitor em contato direto com o ocorrido. A ação que se realiza no instante da narração é o princípio de condução da narrativa. Não sabemos da vida de Quincas aos poucos ao por meio de longos discursos e retomadas, mas de imediato e em contato direto, sem mediações. Por outro lado, como nos informa Sant’Anna (2008, p.95-98), a novela de Amado é baseada em fatos reais, tendo a realidade como elemento precípua de construção da narrativa. Como diz o próprio crítico, o texto amadiano tem um sabor de cotidianidade, pois “[...] Jorge Amado tinha um ouvido danado de bom para converter fatos particulares em narrativas de utilidade público” (SANT’ANNA, 2008, p.97).

A segunda peculiaridade se apresenta por meio do jogo entre realidade e fantasia que a narrativa carrega a partir do momento em que o morto passa a viver e a beber com seus amigos. Essa hesitação faz do leitor um participante mais assíduo, comprometido com a leitura e sua significação, assim como o desenvolvimento da narrativa. Essa postura se dá

porque, conforme Bakhtin, no carnaval não há divisão entre atores e espectadores; não se contempla o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se uma vida carnavalesca, ou seja, uma vida desviada da ordem habitual, uma vida às avessas, um mundo invertido (*monde à l'envers*) em que o arlequim alcança êxito sobre o pierrô, momento em que o dionisíaco se emergência em relação ao apolíneo.

Por fim, a terceira particularidade se apresenta na questão da verdade dos fatos. As vozes sociais da família, por um lado, e dos amigos de bar, por outro, se degladiam na arena da novela, mas não são jamais verificadas pelo narrador. Este apenas apresenta as diversas vozes, dando a elas oportunidade de manifestação e de posição e expressando um momento particular de Jorge Amado em que “a comédia e a farsa substituem o drama e a tragédia” (SANT’ANNA, 2008, p.101). Nesta novela, ecos da picaresca, da malandragem, do realismo mágico e da sátira menipeia² se imbricam para pro-

2 Por não caberem dentro dos limites deste ensaio, deixamos apenas apontadas as relações da novela que estamos a analisar com os gêneros citados: os ecos da picaresca se manifestam por conta da trajetória de vida da personagem principal, sua “pequena subida na vida” o aproxima de Lazarillo de Tormes, primeira personagem picaresca de que temos conhecimento. A malandragem aproxima Quincas Berro D’Água a Leonardo Pataca, personagem do romance Memórias de um Sargento de Milícias, do brasileiro Manuel Antonio de Almeida, já que os dois são tipos de certa personalidade brasileira, bem analisada por Antonio Candido em seu artigo Dialética da Malandragem. O realismo mágico, como afirma Sant’Anna (2008, p. 101) foi como que antecipada por Jorge Amado, já que a semelhança

duzir uma narrativa plurivocal, em que as possibilidades convivem de forma aberta.

Dentro destas características elencadas até agora, somam-se quatro categorias que se inter-relacionam e que, em conjunto, constroem dão maior força à carnavalização. São elas a inversão, a excentricidade, a familiarização e a profanação. Tais categorias existem por conta de que as restrições, as leis e proibições, que sustentam o sistema e a ordem da vida comum revogam-se durante o carnaval: “revogam-se, antes de tudo, o sistema hierárquico de todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc.” (BAKHTIN, 1981, p.123). Assim, é por elas que o carnaval se sustém.

A inversão é marcada, principalmente, pela paródia. Esta é, por natureza, organicamente própria dos gêneros carnavalizados. Estranha aos gêneros puros, ela aciona a criação do “duplo destronante, do mesmo ‘mundo às avessas’. Por isso a paródia é ambivalente.” (BAKHTIN, 1981, p. 127). Em Bakhtin, o conceito de paródia está agregado ao de carnavalização, posto que considera a festa do carnaval como o grau máximo de inversão em um processo cultural. Para ele, um

entre o brasileiro e o caribenho Gabriel Garcia Marques – maior nome do realismo mágico – é grande e visível. Por fim, a sátira menipeia, um dos gêneros carnavalescos, traz como tópico principal o chamado diálogo dos mortos. Além deste tópico, presente de forma magnífica na novela de Jorge Amado, a menipeia é um gênero flexível e mutável, capaz de penetrar outros gêneros e é um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até nossos dias.

dos problemas mais complexos e interessantes da história da cultura é o problema do carnaval (no sentido de conjunto e todas as variadas festividades, ritos e formas de tipo carnavalesco), da sua essência, das suas raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem, do seu desenvolvimento na sociedade de classes, de sua excepcional força vital e seu perene fascínio. Em sua ação principal, a coroação-destronamento, há um triunfo do “carnaval sobre a mudança” (BAKHTIN, 1981, p.107). É neste contexto que a paródia encontra-se com a cosmovisão carnavalesca e permite a configuração do mundo às avessas.

Em Amado, a paródia não acontece em nível narrativo, mas discursivo. No velório, os amigos Curió, Cabo Martim, Pé-de-Vento e Negro Pastinha assumem o lugar da família, sendo que Negro Pastinha chamada ao defunto de paizinho. Os amigos dão bebida para o morto, trocam suas roupas (apoderando-se do terno novo, sapatos e camisa, comprados pela família para honrar o falecido), e levam o corpo para comer moqueca. Esse processo de inversão faz com que a trama se desenvolva e dá a direção à narrativa. É por conta dele que a mesma se desenvolve.

A excentricidade está presente em cada linha da novela. A segunda morte desvela, por meio do riso e do deboche, que apesar de estar vestido como Joaquim, ele era Quincas já havia aderido a sua personalidade e Joaquim passou a ser sua triste fantasia. Para além desta excentricidade, o cômico é mesclado com a seriedade, já que para os amigos o

velório é mais uma festa que um momento de luto. Por fim, a morte acontece no mar, local excêntrico, contrário aos objetivos da família. Estes queriam ver “Joaquim” enterrado num belo caixão, mas Quincas se joga ao mar e deixa o caixão a espera do corpo, demonstrando sua forma diferente de morrer e afirmando sua contrariedade à opinião da família.

As categorias carnavalescas de livre familiarização do ser humano foram transportadas para a literatura e contribuíram na destruição das distâncias épica e trágica, introduzindo assim no ramo literário a lógica das descidas profanadoras. A principal ação carnavalesca “é a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval” (BAKHTIN, 1981, p.124), e é nessa ação ritual que reside a o núcleo da cosmovisão carnavalesca, a ênfase das mudanças e transformações, da morte e renovação. Tempo que tudo destrói e renova, expressa a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social. Na coroação, instaura-se a ideia de futuro destronamento. Em sua ação principal, este processo realiza um triunfo do carnaval sobre a mudança. Assim, a familiarização acontece com a figura de Joaquim, que é substituída por Quincas.

Por fim, a profanação se dá ao nível do discurso, no qual o narrador se posiciona positivamente e favor de Quincas e prefere sua posição à de Joaquim.

O palco das ações carnavalescas era a praça pública, pois sua ideia de público e universal permite que todos participem do contato que acaba por se tornar familiar. Esse carnaval público deixa de ser fonte imediata de carnavalização

a partir do século XVII, cedendo lugar à influência da literatura carnalizada; assim, “a carnalização se torna tradição genuinamente literária.” (BAKHTIN, 1981, p. 131). Assim, apesar de Quincas ser velado, ao início da narrativa, em seu quarto, a narrativa se desenvolverá pelas ruas de Salvador, ou, como prefere o narrador, da Bahia. O espaço destronante da rua dá voz ao subjugado Quincas e permite que este escolha sua morte e seu caixão, impedindo a imposição de imperar.

Assim, podemos dizer que o carnaval, no romance de Jorge Amado, é funcional. Ele não absolutiza nada, mas proclama a alegre relatividade de tudo; focaliza a ambivalência de cada imagem revelando sua biunivocalidade. O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Ele opõe-se ao dogmatismo e à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo e hostil aos processos de mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social. Dessa forma, ao se valer de um discurso carnalizado, Jorge Amado não abandona seu viés político, mas focaliza as mesmas questões por meio de pontos de vista diferentes. Assim, é possível a posição de Bakhtin ao afirmar que “quanto mais for o conhecimento das relações de gênero em um artista, tanto mais a fundo poderemos penetrar nas particularidades de sua forma de gênero e compreender mais corretamente a relação de reciprocidade entre a tradição e a novidade nessa forma” (1981, p. 159). Porquanto, além de perceber como se desloca o movimento de um determinado artista, percebemos que o mundo, quando visto pelo

viés carnavalesado, vive em plena fronteira com seu contrário, permitindo assim uma forma nova e consciente de perceber a realidade.

Referências

AMADO, Jorge. A morte e a morte de Quincas berro D'água. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade média e no Renascimento. Trad. Yara Frateschi Vieira. 6. ed. Brasília/São Paulo: Ed. UNB/Hucitec, 2008.

_____. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BOOTH, Wayne C. A retórica da ficção. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro, Lisboa: Arcádia, 1980.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. A vida e as vidas de Quincas Berro D'Água. Posfácio. In: AMADO, Jorge. A morte e a morte de Quincas berro D'água. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.95-104.