JOGOS DE REINVENÇÃO EM *O MENINO GRAPIÚNA*

Odalice de Castro Silva
(UFC)

Profª Associado II do Departamento de Literatura, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC e responsável pelos projetos de pesquisa Histórias de Leituras: Bibliotecas Pessoais e Espaços de leitura: escritores, críticos e historiadores literários.

Resumo:

Este trabalho interpreta a reinvenção de imagens em *O Menino Grapiúna* (1982), de Jorge Amado (1912-2001), nos anos de formação humana e aprendizagem estética, da infância à adolescência do escritor. Os movimentos da escrita apontam a oscilação entre memória e esquecimento, no gesto de inscrever as figuras basilares, de importância fundamental para a construção de sua obra ficcional. Os traços seguros e cheios de sensibilidade inserem-se à escrita, no ato de modelar uma tentativa de auto-retrato.

Palavras-chave: auto-retrato, memória, esquecimento, formação estética.

Abstract:

This work interprets the reinvention of images in Jorge Amado's (1912 – 2001) *O menino grapiúna* (1982), in the years of humanistic building and esthetic learning, from the author's childhood to adolescence. The movements of writing point to an oscillation between memory and forgetting, in the gesture of inserting important figures, which are extremely important in the construction of his fictional work. The bold lines, full of sensibility are inserted inside the writing, in the act of molding an attempt of self-portrait.

Keywords: Self-portrait – memory – forgetting – esthetic building.

A trajetória do escritor

> "Se alguém desejar as lembranças da infância do autor deve recorrer a um texto datado de 1980, publicado em livro sob o título de *O Menino Grapiúna* – as ilustrações de Floriano Teixeira compensam o preço do volume".
>
> (*Navegação de Cabotagem, II*)

Inicialmente, para localizarmos *O Menino Grapiúna* (1982) é preciso

montar o cenário completo da trajetória, pois são sessenta e quatro anos criando histórias. De 1931 a 1995, com as páginas iniciais de *A Apostasia universal de Água Branca*, das quais o Instituto Moreira Sales, através dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, em março de 1977, publicou duas, inicia-se e encerra-se uma trajetória das mais fecundas de nosso sistema literário.

A vida literária de Jorge Amado (1912-2001) tem início aos dezenove anos, quando publica *O País do Carnaval* (1931), com a tiragem de mil (1.000) exemplares, com prefácio de Augusto Frederico Schmidt; em 1933, publica *Cacau*, tendo entrado em contato, já em 1932, no Rio de Janeiro, com Raul Bopp, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz e Gilberto Freire.

Em 1934, *Suor*. Em 1935, *Cacau* recebe sua primeira tradução para o espanhol e, no mesmo ano, *Cacau e Suor* foram publicados em Moscou. Ainda em 1935 publica *Jubiabá*. Em 1936, *Mar Morto*, narrativa elegíaca – homenagem ao mar da Bahia e a seus elementos naturais. Em 1937, *Capitães de Areia*, dos quais foram queimados 1.694 exemplares, em Salvador, por determinação da Sexta Região Militar, sob acusação de subversivos, todos os títulos até então dados a público.

Alargam-se as fronteiras liguísticas de sua obra com a publicação, em 1938, de *Suor*, em inglês (Ed. New America) e *Jubiabá*, em francês (Gallimard).

Em 1941, publica *ABC de Castro Alves*, reeditado em 1945, como *O Cavaleiro da Esperança*, inspirado em Luis Carlos Prestes, motivo pelo qual o escritor foi preso outra vez.

Após seis anos de censura, publica, em 1943, *Terras do Sem Fim*, vendido livremente. Em 1944, publica *São Jorge dos Ilhéus*. Em 1945, *Bahia de Todos os Santos*. Em 1946, *Seara Vermelha*. Em 1947, *O Amor de Castro Alves*. Em 1950, *O Mundo da Paz*, sobre os países socialistas. Em 1951, *Os subterrâneos da Liberdade*, romance tripartido: *Os Ásperos tempos*, *Agonia da Noite* e *A Luz no túnel*.

Em 1958, após viagens e permanências pelo leste europeu, publica *Gabriela, Cravo e Canela*, o qual vende, em duas semanas, vinte mil exemplares. Em 1959, a novela *A morte e a morte de Quincas Berro d'água*. Em 1961, eleito por unanimidade, para a Academia Brasileira de Letras, cadeira Otavio Mangabeira. Neste mesmo ano, publica *Os Velhos Marinheiros*, que contém as novelas *Quincas Berro d'água* e *Vasco Moscoso de Aragão*.

Em 1964, *Os Pastores da Noite*. Em 1966, *Dona Flor e seus dois maridos*. Em 1969, *Tenda dos milagres*. Em 1972, *Tereza Batista cansada de guerra*. Sua personagem Gabriela é popularizada ainda mais, ao ser dramatizada pela Rede Globo, em 1975, tendo como atores Sônia Braga e Armando Bogus, com "Seu" Nacib.

Em 1977, lança *Tieta do Agreste*. Em 1979, *Farda, fardão camisola de dormir*. Em 1980, a revista *Vogue* publica *O Menino Grapiúna*, "onde conta reminiscências da época em que viveu na região cacaueira", surgindo a idéia para *Tocaia Grande*. *O Menino Grapiúna* sai em 1981, em edição não comercial, em

1982, com edição comercial. Publica *Tocaia Grande*, em 1984, e ainda *O sumiço da Santa*. Enquanto escrevia *Navegação de Cabotagem*, publica *A descoberta da América pelos turcos*, de 1984, e as "memórias que jamais escreverei", de 1992.

Com *A Apostasia universal de Água Brusca*, iniciado em 1995 e inédito, fecha-se o grande painel.

São apontados, no quadro geral dos gêneros textuais cultivados, 22 romances individuais, 2 novelas, 3 obras infantis, 1 livro de poemas, 1 peça de teatro, 6 contos, 2 relatos autobiográficos, 2 textos biográficos, 2 guias de viagem, 2 documentos de oratória política, 1 tradução, 5 artigos publicados na imprensa, 4 textos em parceria e sua obra traduzida para 48 línguas, em 52 países.

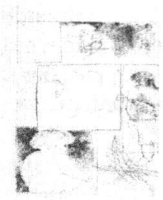
O que interessa particularmente a esta leitura, diante deste painel, no qual se movimentam personagens saídos da imaginação criadora de Jorge Amado, para viverem as mais sedutoras e perigosas aventuras da vida nordestina (e de outros lugares), é aquele momento de 1980, quando, aos 68 anos, o escritor parou para um exercício de anamnese. Nesse exercício, pensou e escreveu as páginas básicas para explicar aos seus leitores e à crítica especializada lembranças e esquecimentos, os anos de formação e aprendizagem, as figuras heróicas, os espaços que a memória se encarregaria de transformar em lugares de sonho e realidade.

Uma mitologia pessoal

> "Quero apenas contar algumas coisas, umas divertidas, outras melancólicas, iguais à vida."
>
> (*Navegação de Cabotagem, IV*)

Nos inícios da memória está o esquecimento. Primeiro, as imagens geraram as frases, as orações, os períodos, os quais se organizaram para descrever e narrar, para recriar e lembrar acontecimentos da infância, espaço-tempo mítico por excelência, no qual não existe nenhuma obrigação de fidelidade ao real. Resultado de uma elaboração caprichosa, as "nuvens espessas", de que fala Graciliano Ramos em *Infância*, através daquele em que o esconde e expõe, esconde e descobre, elas se encarregam de cuidar para que, a quatro mãos, lembrança e esquecimento embaralhem e rordenem o que deve e como deve ser transformado em raconto.

Esses primeiros meses-anos de formação, "na época das grandes lutas", cujas imagens, marcadas pela idealização do menino, entre cenas de sonho e vidência, colocam a mãe como figura central, são o tempo da lenta espera de decifração dos elementos confusos. As narrativas da mãe, de boa lembrança, tornam-se reais: "De tanto ouvir minha mãe contar, a cena se tornou viva e real como se eu houvesse guardado memória do acontecido: a égua tombando morta, meu pai, lavado em sangue erguendo-me do chão". (*O Menino Grapiúna*, p.11)





O texto de *O Menino Graupiúna* está organizado em 18 quadros, todos antecedidos, na edição que utilizo, a 2ª, da Ed. Record, de 1982, dos desenhos de Floriano Teixeira. Os desenhos não podem ser considerados simples ilustrações. Eles são signos que interpretam a matéria verbal utlizada para falar com leitores, enquanto são inventadas pelo narrador. Palavra e desenho se conjugam e proporcionam um diálogo dramático da encenação de que o leitor se torna partícipe. O olhos decodificam o texto verbal e se alegram com a reinvenção dos traços firmes e cheios de emoção do desenhista. Os detalhes do desenho criam realidades especiais, integrados ao realismo do autor, ou melhor, ao estilo alcançado por Jorge Amado.

O primeiro quadro apresenta os grandes temas da existência do autor, bem como as figuras fundamentais de seu universo de homem e escritor.

São esquecidos para serem recriados fatos de 1912 e 1913, surpreendendo o menino que engatinhava no alpendre, com dez meses de idade, tomando o primeiro susto, o sinal da tocaia: "A luta pela posse das matas, terra de ninguém, se alastrava nas tocaias, nas trincas políticas, nos encontros de jagunços no sul do Estado da Bahia; negociavam-se animais, armas e a vida humana". (*O Menino Grapiúna*, p.12)[1].

Forjavam-se "a civilização do cacau... a nação grapiúna... nos limites de Ilhéus e Itabuna". (Op. cit., p. 12). "Em nítida rememoração", afirma o narrador. Com a lembrança de dez meses de idade, o menino aprendera da narrativa repetida por sua mãe, a tirar da "rememoração", fonte de imagens, cenas das sagas que marcariam sua vocação para escutar histórias. A precocidade do menino que engatinha, ou a vontade, aos 68 anos de registrar a lembrança dos fatos, no desejo de que as coisas tenham acontecido como ele as construiu ao longo da vida?

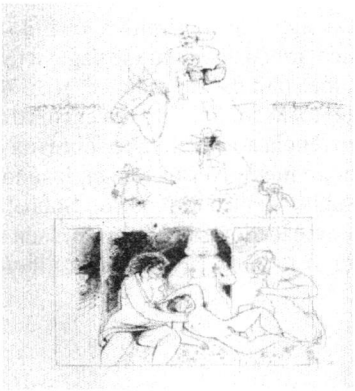
Temas construídos pela linguagem de metáforas cruas, resultantes do laborar turbilhonante que se tornou a maneira do autor. No dizer de Roland Barthes, "sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que só mergulha na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da fala, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência... um fenômeno de ordem germinativa". (BARTHES,1986, p.122)

1- As citações de *O Menino Grapiúna* terão apenas a indicação das páginas. Quando a citação for proveniente de outra fonte, esta será referida.z

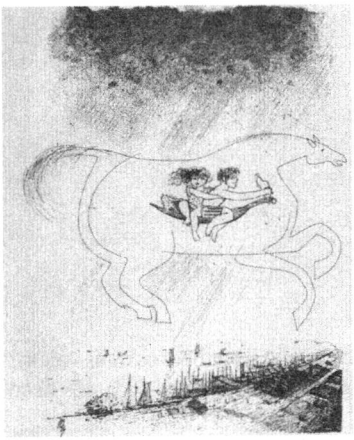
Ouvindo os ruídos e perseguindo os fantasmas (de fantasia ou para a), Jorge Amado, na distância de tantas décadas, tenta apoderar-se de nesgas e fiapos de imagens, duvidando deles, consciente, entretanto, de que foram fundadores de sua mitologia.

No quadro 2, Floriano Teixeira, em traços precisos, desenhou os pais do menino, de costas para nós, olhando para a entrada do Lazareto, figuras encimadas por águas revoltas, arrastando uma cabeça de boi apavorado, gente e outros animais fugindo pelo chão encharcado. O menino, contudo, apoia o bracinho no ombro de sua mãe e olha para nós, contemplando o que não vemos: as águas crescendo, seu curto passado:





"Existirá mesmo alguma lembrança guardada na retina do infante – as águas crescendo, entrando pela terra, cobrindo capim, arrastando animais, restaurando o mistério violado da mata – ou tudo resulta de relatos ouvidos?... Fugitivos, meus pais chegaram ao povoado com a roupa do corpo, carregando o menino". (p.17-18)



A imagem do Lazareto e o odor fétido dos leprosos e bexigosos seriam, bem depois, retomados para a composição do espaço da doença e da morte, da luta e da resistência de Tereza Batista, com feição de entidade sagrada, saída dos cultos a Omulu: "De tão predisposta, Maria, a pequena empregada, desabrochou em pústulas" (p.19). Mas, como "A bexiga fazia parte de meu sangue" (p.19), o menino escreverá, mais tarde, a história da peste de 1918.

Ocupando o centro do 3º quadro, o da descoberta da morte, o menino está cercado de cruzes, a figura da mulher em negro, o fugitivo de saco às costas, levando um doente para o Lazareto, outro, o rosto em bolhas purulentas. Esta cena torna-se uma das imagens fortes do mundo ficcional do futuro escritor: "Caminhando lado a lado com a morte, incorporado ao reduzido grupo de familiares, acompanhei de longe o transporte de um colega de escola primária até que o carregador, com o saco às costas, desapareceu no caminho, nos limites da cidade. A bexiga e os bexigosos povoam meus livros, vão comigo pela vida afora". (p.25)

Os três primeiros quadros compõem os anos de formação das imagens fundadoras, aquelas que fixarão os temas obsedantes: a violência, a força da natureza, a presença da morte, a doença, a dor, as perdas, o desepero, o desamparo dos pobres.

A quarta e a quinta figuras, ou da infância e do sonho, e do recomeço de vida em Piragi, marcam um tempo dividido entre a inocência da fantasia e a

descoberta de outros lados da vida. A cidade em sua rudeza primitiva, quando e em que, "a vida humana continuava a valer pouco, moeda com que se pagava um pedaço de terra, um sorriso de mulher, uma parada de pôquer" (p.37).

Para a tela de número 4, ou do nascimento do sonho, o artista encontrou uma rara solução: traços finos conferem transparência ao cavalo que sobrevoa o porto abaixo, transportando, na leveza do sonho, o menino e sua amiga, levados pela magia do cavalo de brinquedo. Um sonho dentro do outro. Sobre a esvoaçante realidade do brinquedo, a sombra ameaçadora da nuvem pesada e escura: "Da praia do Pontal, de infinita beleza, o menino cavalga em caho de cocos verdes, eleva-se nos ares, sobrevoa o porto e os navios, vive entre a realidade e a imaginção. Na garupa do improvisado ginete conduz a fada, a princesa, a estrela, a esfarrapada vizinha; nos olhos e no sorriso da companheira de viagem aprende as primeiras noções de amor". (p.29-30).



Em Pirangi, que viu se formar em cidade, "gente sem lei e sem religião, desregrada e indômita, infensa a qualquer autoridade, do céu ou da terra" (p.36), o menino grapiúna nasce para os sentidos; descobre e descobrem-lhe a força do corpo, os instintos, talvez tematizados a partir dos tipos humanos gerados no couro curtido e no cheiro do cacau: "Ali conheci os mais valentes entre os valentes e tive meu sono de criança velado por mulheres-da-vida nos becos escuros". (p.37)

O sexto quadro, dividido em três partes, na horizontal, gravaram "memória verdadeira e completa" (p.41) do medo da tocaia: "Recordo, sim, com absoluta nitidez, a visão exaltante: na obscuridade moviam-se vultos, sombras, ouviam-se vozes, relinchos dos animais", (p.42) o pai que partia com um bando de amigos e cabras para garantir uma eleição em Itabuna: "Na varanda, com dona Eulália, ficavam o menino e a morte. A morte, companheira de toda a minha infância". (p.45)



Jorge Amado, no capítulo sétimo confirma: "Temas permanentes, o amor e a morte estão no centro de minha obra de romancista" (p.49), aprendidos, também, na diversidade de elementos encontrados nas feiras de Pirangi. (Ver a citação à p.51)



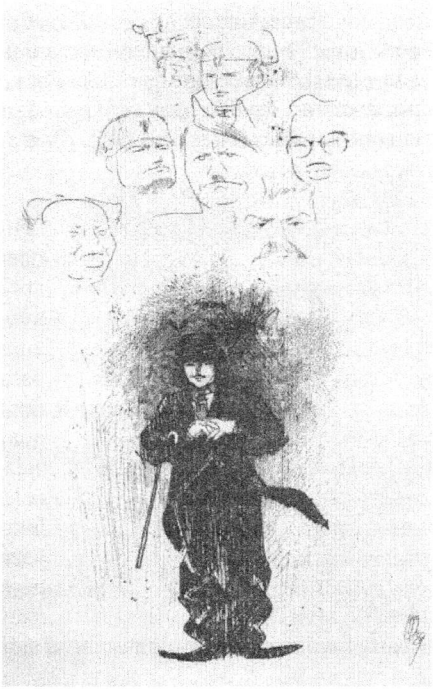
Domina o centro da tela a figura de "Honório, um gigante negro que se repete nos meus livros, a partir de *Cacau* (p.51), apresentado como soberbo em destemor e delicadeza." Tomado em visão antitética, amado e odiado, o personagem vivo entra para a ficção em forma de mito, perdendo qualquer noção preconceituosa em relação a qualquer deles, seja Honório, seja Argemiro, seja o motivo principal da parte oitava do relato, a defesa cheia de generosa humanidade com que traz para o centro da narração, espaços desprezados por impuros e pessoas tidas por condenáveis: as casas de mulheres-da-vida e becos escuros, "parte fundamental de minhas universidades" (p.56).

> "Mulheres perdidas, assim eram chamadas, o rebotalho da humanidade. Para mim, de começo foram maternais, depois amigas fraternas, tímidas e ardentes namoradas. Acalentavam meus sonhos, protegeram minha indócil esperança, deram-me a medida da resistência à dor e à solidão, alimentaram-me de poesia. Despidas de todos os direitos, renegadas por todas as sociedades, perseguidas, enganadas, degradadas, possuíam imensas reservas de ternura, incomensurável capacidade de amor." (p.57)

Jorge Amado, nesse "confiteor" humano e poético, declara os temas que deram alicerce à sua obra e sua adesão completa àqueles que lutam para conseguir um espaço para si, nas margens dos espaços ocupados e sob domínio de outros estratos e outros interesses: "Que outra coisa tenho sido senão um romancista de putas e vagabundos? Se alguma beleza existe no que escrevi, provém desses despossuídos, dessas mulheres marcadas com ferro em brasa, os que estão na fímbria da morte, no último escalão do abandono. Na literatura e na vida, sinto-me cada vez mais distante dos líderes e dos heróis, mais perto daqueles que todos os regimes e todas as sociedades desprezam, repelem e condenam." (p. 57-58)

Na veemência com que são expostos sob uma outra luz, os ambientes e personagens ganham a libertação dos julgamentos cristalizados pelas vozes dominantes. Ao adotar um realismo que toma esses temas como dominante de

sua obra, tirando-os das fímbrias da "organização social", lança-os para a impossibilidade de serem lidos por padrões convencionais de metáforas literárias, úteis e importantes para outra sorte de linguagem simbólica.



Na apologia da libertação, o quadro de número nove, ou da fuga às prisões da alma, Floriano Teixeira gravou em negro, para fixar no peso do preto (a força), e no riso (a leveza) a figura de Chaplin, em resposta à enérgica voz do autor, que registra a revolta contra falsos valores:

"Os líderes e os heróis são vazios, tolos, prepotentes, odiosos e maléficos. Mentem quando se dizem intérpretes do povo e pretendem falar em seu nome, pois a bandeira que empunham é a da morte, para subsistir precisam da opressão e da violência. Em qualquer posição que assumam, em qualquer sistema de governo ou tipo de sociedade, o líder e o herói exigirão obediência e culto. Não podem suportar a liberdade, a invenção e o sonho, têm horror ao indivíduo, colocam-se acima do povo, o mundo que constroem é feio e triste. Assim tem sido sempre, quem consegue distinguir entre o herói e o assassino, entre o líder e o tirano?" (p. 61-62)

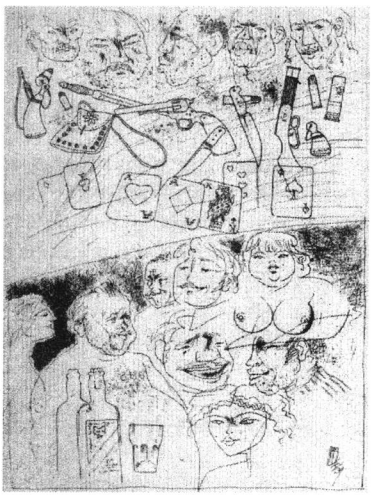
Na proposta de construir um realismo que exponha a vida e suas realidades, os personagens de Jorge Amado, embora, para certa leitura crítica, eles adotem um esquematismo de maldade ou bondade, a expectativa, para o autor, é a de que os leitores do povo não estariam interessados em "personagens mais nuançados, com qualidades e defeitos, seriam excessivamente complexos, na pergunta feita a Jorge Amado na entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, a que o escritor respondeu: "Não sei, mas minha tendência é acreditar que sim." (p.47)

Na linha dos romancistas realistas do século XX, muito aproximado daqueles do século XIX, figura importante da Geração de 30, leitor confesso de Graciliano Ramos, Jorge Amado participou de um "Projeto" político e poético, não de "inventar", uma vez que a palavra é polinizada de inverdade, portanto de fantasia e mentira, mas de simbolicamente, construir metáforas que delineassem os traços de desenhos possíveis, já que tão deversificados são os componentes culturais e civilizacionais. Entenda-se, aí, as heranças (polemizadas, apropriadas,

regurgitadas, digeridas) de tantas raízes, na composiçnao do poliédrico retrato do(s) "povo(s)" brasileiro(s). De palavra não substantiva (e sua substância?) singular, as realidades brasileiras passaram a ser apresentadas nos núcleos conflituais das narrativas, na dramatização das perguntas, dos desacertos, dos desencontros. A essas questões, Jorge Amado respondeu que "a literatura brasileira continua produzindo a nossa identidade." (*Cadernos*, p.55) Construção, não invenção.

Numa versão brasileira à Jorge Amado, de *Carta a um jovem poeta* (Rainer Maria Rilke a Xaver Kopus), dentro da preocupação realista, o escritor aconselha o "jovem cadidato a escritor cheio de dúvidas sobre seu futuro literário." "Busque a verdade. Isso não quer dizer que você acertará na verdade sempre. Pode até não acertar nunca. Mas não deixe de ir atrás dela. E conte as coisas como elas são. Eu sou um contador de histórias, não sou outra coisa. Eu venho e conto a minha história. Aquilo que eu sei e como sei. Isso é o que importa. Não seja demasiado ambicioso. Escrever exige muito do escritor e nem assim ele consegue fazer a coisa como desejaria." (*Cadernos*, p. 57)

Realismo e Verdade assumem a composição da décima tela: nas linhas e sombreados de Floriano Teixeira, cartas de baralho, armas de fogo, armas brancas, projéteis, rostos marcados por cicatrizes, e não só de bexiga preta, umas feridas de ponta de canivete e punhal, as figuras de homens e mulheres expostos em corpos que ressumam a bebida, são figurações de vagabundos, boêmios, o contraponto escolhido pelo autor para levar para o debate multicultural, os errantes da vida, na contramão: "Entre jagunços, aventureiros, jogadores, o menino crescia e aprendia. Aprendeu a ler antes de ir à escola, nas páginas do jornal 'A Tarde', nos anos de Pontal. Até hoje não me explico porque aqueles rudes senhores não mandavam embora o menino curioso e inquieto, interessado no jogo". (p. 67 – 68)



Fernando Cristóvão observou os planos monológicos e dialógicos do romance amadiano, destacando-lhes o "excesso", tanto no "seu grande talento para contar histórias (que) levam-no irresistivelmente para o picaresco, para um tipo de escrita já classificada como dialógica, em que o 'carnavalesco', melhor diríamos com Mário de Andrade, 'arlequinal', se ri da lei, do dever, das regras da gramática, fazendo piruetas entre sintagma e paradigma", embora destaquem-se "a sua militância ideológica e política". Para o crítico em questão, o segundo elemento "prejudica a literariedade do romance". (CRISTÓVÃO, 1983, p.154)

Dos anos de aprendizagem, nos quais seriam elaborados os aspectos acima destacados, do peso da crônica da vida baiana de dimensões nacionais, surge a consciência da nação grapiúna.

Os homens atentos ao carteado, os frondosos caules e os frutos suculentos do cacaueiro encimam a figura do menino, pernas cruzadas, olhar de admiração no rosto redondo de maçãs cheias.

É a décima primeira tela (ou das histórias das sabedorias de Tio Álvaro) sobre a "legião" grapiúna, ou de galeria de seus personagens, aqueles que fugiram das teclas da máquina de escrever e invadiram o imaginário dos leitores:

> "Os personagens das obras de ficção resultam da soma de figuras que se impuseram ao autor, que fazem parte de sua experiência vital. Assim são os coronéis do cacau nos livros onde trato de região grapiúna, nos quais tentei recriar a saga da conquista da terra e as etapas da conquista de uma cultura própria. Creio que em todos esses coronéis há um pouco do meu Tio Álvaro Amado. Fui seu admirador fanático(...). Um dos homens mais agradáveis que conheci, incompatível com a tristeza, onde chegasse trazia a animação e a festa". (p. 71 – 72)

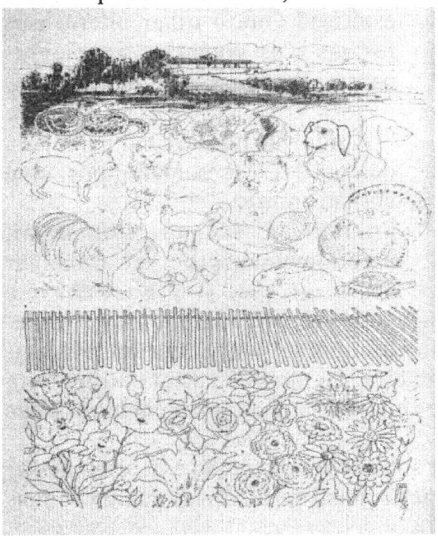


Enriquecidos das idéias (e não divididos por elas) oriundas das tendências arlequinais e políticas, as vozes das personagens materializavam-se em figuras como a do Tio Álvaro, gravada nos desenhos do quadro décimo segundo, ou da água milagrosa vendida em garrafas:



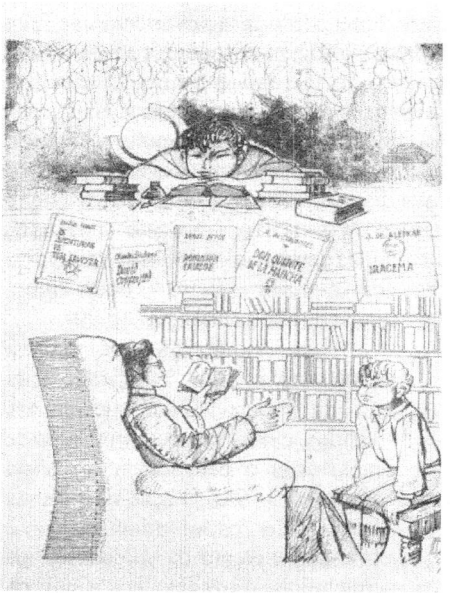
"Do caso, ficou uma curiosidade a atazanar-na até hoje: a água que enchia as duas latas, quando o Tio Álvaro desembarcou do paquete da Bahiana ("que não se esperasse que as latas esvaziassem completamente para novamente enchê-las, fando-o quando estivesse pela metade. Assim, haveria sempre uma parte da água milagrosa atuando na mistura, mantendo-lhe os dons concedidos pela Virgem" (p.81), teria vindo mesmo de Sergipe ou era de navio?" (p.82)

Com este quadro de número treze, antecedido pela advertência da fuga do colégio dos jesuítas, o narrador introduz a paisagem européia, com tipos que despertarão paixão e curiosidade na mente do menino e futuro escritor. As gravuras eram vendidas pelos mascates aos fazendeiros, para decoração das casas grandes, enquadradas pelo cenário selvagem das roças de cacau, numa relação de civilização e barbárie, em que desponta a figura de José Nique. Na ambiência do jardim, dos bichos que mantinham cobras à distância da casa grande: "José Nique era requintadíssimo, no vestir e no trato. Negro retinto, andaz desbravador de terras, trajava-se com o maior esmero – outra figura tutelar de minha infância". (p.90)



José Nique, na tela décima quarta será o alvo "pacificador" de ação da Polícia Militar que enviara soldados, com "ordens terminantes de acabar com o cangaço na zona do cacau" (p.93– 94). O cano da arma na direção do espectador/leitor, a expressão violenta da soldadesca, as cartucheiras cruzadas, em sinal de poder de fogo contrastam com a figura de José Nique em duas poses: acima e abaixo dos soldados. Acima, no gesto de apertar o nó da gravata; sentado em confortável poltrona, nas areias da praia, tendo, ao fundo, o contorno do morro do Corcovado, no Rio de Janeiro, para onde fugira, após receber os balaços em confronto com o coronel "pacificador".

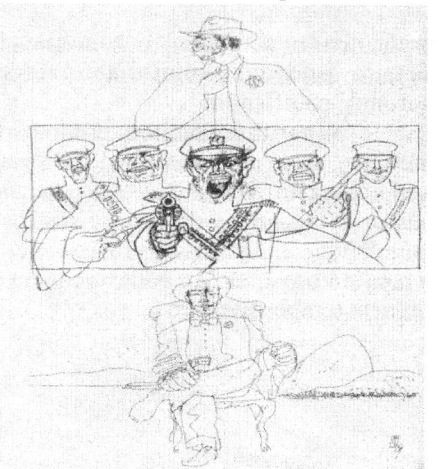
A partir do décimo quinto capítulo, ou da formação intelectual do menino, que nos traços de Floriano Teixeira, em dois planos de aprendizagem, vive, no alto da tela, a experiência de ler ao som do canto de pássaros, à sombra de cacaueiros, os olhos na página, o pensamento no mundo vivo em que as figuras vivem o real da existência; um sacerdote lê e o menino ouve; as lombadas ocupam a largura da tela, em prateleiras que reúnem o saber livresco.



Embora as duas experiências se cruzem na figuração da tela, quem garante que a perspectiva dominante não seria a de que a formação proporcionada pelas duas fontes (a leitura e a vida no dia-a-dia) estivesse desde cedo sob o peso da transformação estética? Que o olhar alterava as formas e as vivências em figuras para a arte de escrever histórias?

" Ainda na adolescência (...) eu comecei a ser tomado por uma vontade muito grande de ser escritor e aí, naturalmente, procurei trabalhar nessa direção. (...) Eu tinha era vontade de fazer isso, fazer literatura, viver para a literatura. E foi o que fiz – e me realizei desta maneira. (...) Essa ligação da literatura com a realidade, com o tempo em que eu vivia, isto já estava em mim desde o princípio". (*Cadernos*, p. 44)

Nos depoimentos do escritor sobre sua convicção e decisão de ser e estar em seu tempo e em seu lugar para construir histórias que narrem as realidades de seu povo estão os rastros do que intuímos como uma pré-determinada formação intelectual e experiencial para a arte da palavra.



Na observação de Alfonso López Quintás, para a experiência estética e a formação integral do homem, o caso Jorge Amado ter-se-ia operado de modo a que a formação integral de suas vivências factuais e formais (ocorrências presenciadas através da ficção) operavam uma compreensão e um olhar metafísicos, primeiro passo para a realização artística:

> "Formar-se significa entrar no jogo da criatividade, da criação de vínculos fecundos com as realidades do meio ambiente que são capazes de suscitar e realizar encontros. A formação humana se realiza através de encontro. As leis deste jogo criador que é o encontro resplandecem de forma modelar na experiência estética. Esta experiência não se reduz a uma mera efusividade sentimental: constitui um modo de rigorosa criatividade". (QUINTÁS, 1992, p.14)

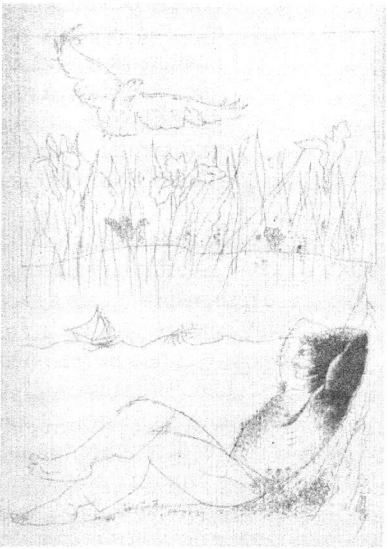
Trabalhando a formação humana em relação à realidade circundante, o teórico acima referido afirma que: "O homem desenvolve sua personalidade abrindo-se responsavelmente aos campos de possibilidades que lhe oferecem os seres circundantes. (...) A vocação e a missão do homem em sua vida é fazer "jogo" no duplo sentido de "responder" a um convite e de se tornar "responsável" pelas "conseqüências da resposta" (Id. ib., p.14)

Ouvindo os "seres circundantes" apresentados até agora na galeria organizada pelo desenhista, animais, pessoas, objetos, lugares ganham uma movimentação especial, pois eles despertam, para o menino, em duplo jogo: mesmo à margem, numa terceira dimensão eles estão em cena, sob o olhar das outras normas e de outros princípios e acordam através dos tipos da máquina que os trasformam em palavras e os jogam ao mundo, para o jogo da circulação dos signos.

Os quadros que se seguem podem ser lidos por nós como aqueles em que uma formação inicial prepara o menino para os jogos da maturidade. São aqueles em que da leitura de livros e do mundo, o olhar escuta o momento do vôo:

> "A maturidade pessoal é adquirida ao fazer a experiência profunda da *união eminente* que pode ser estabelecida entre o homem e os valores, e ao perceber que o ser humano, apesar de seu caráter sensível e sua tendência a se prender no superficial, é *conterrâneo do profundo*, sente-se em seu verdadeiro lar quando escolhe ativamente a chamada dos valores e os realiza em sua vida". (QUINTÁS, 1992, p. 15)

A unidade valiosa com o real realiza o processo de formação humana no caso que examinamos, ou seja, o relato das vivências e da etapa de aquisição intelectual para a meta planejada, tornar-se um escritor, operando simplicidade, confiança, fidelidade aos bens culturais do povo e disposição no jogo dos valores da realidade brasileira: "Para pensar e agir por minha cabeça, pago um preço muito alto, alvo que sou do patrulhamento de todas as ideologias, de todos os radicalismos ortodoxos. Preço muito alto, ainda assim barato". (p.103) Os caminhos da libertação são dilemáticos: "das liberdades das ruas e dos campos de plantações e dos animais, dos coqueirais e dos povoados recém-surgidos", para a liberdade dos livros: "No colégio dos jesuítas, pela mão herética do padre Cabral, encontrei nas 'Viagens de Gulliver' os caminhos da libertação. Os livros abriram-me as portas da cadeia". (p.103)



As Aventuras de Tom Sawyer, David Copperfield, Robinson Crusoe, Don Quijote de La Mancha, Iracema abrem-lhe as "portas da cadeia". A tela dezesseis colhe um pássaro em vôo, asas (uma delas quebra a linha de contorno da moldura) abertas sobre o mar, velas que falam de lugares longes; o menino que já é um rapaz, a conformação de quem cresceu e pensa nas descobertas que fez:

> Não serão as ideologias por acaso a desgraça do nosso tempo? O pensamento criador submergido, afogado pelas teorias, pelos conceitos dogmáticos, o avanço do homem travado por regras imutávies?
>
> Sonho com uma revolução sem ideologia, onde o destino do ser humano, seu direito a comer, a trabalhar, a amar, a viver a vida plenamente não esteja condicionado ao conceito expresso e imposto por uma ideologia seja ela qual for. Um sonho absurdo? Não possuímos direito maior e mais inalienável do que o direito ao sonho. O único que nenhum ditador pode reduzir ou exterminar. (p. 107 – 108)

A tela dezesseis instala uma discussão importante; qual seja, a partir da reflexão aos sessenta e oito anos, dos elementos ideológicos dilemáticos que constribuíram, como afirmação de valores e paradoxos para a formação do indivíduo e do escritor: as leituras do escritor brasileiro José de Alencar e

escritores estrangeiros considerados como de conhecimento obrigatório por figurarem no cânone fundamental à educação do jovem.



A descoberta dos livros, a partir da leitura viva do Padre Luiz Gonzaga Cabral, na seção dezessete, aponta, também, os caminhos da libertação ideológica, o pensar pela cabeça dos outros e o pensar por si, mas, sobretudo, "a força do verso" acorda a sensibilidade e a convicção para, através da palavra, encontrar meio de encenar as realidades do povo brasileiro.

Os quadros dezesseis e dezessete apresentam uma questão sob suspeita ao longo de décadas importantes do século XX – os anos 1960 a 1980 – sob o impacto dos estudos formalistas e estruturalistas, em algumas univesidades brasileiras, em seus cursos de Letras, alguns setores se aplicavam a uma crítica literária mais atenta às bases linguísticas do texto literário e evitavam a influência. Negada por alguns, discutida como importante por outros, tácita para outros tantos, a influência não sai da cena crítica.

Harold Bloom, em *A angústia da influência* (1988) apresentou-a à luz do conflito dramático, de inspiração edipiana, reforçando a luta enfrentada pelo jovem escritor diante dos escritores em circulação e daqueles que ocupam o centro do cânone. Parecendo importar-se pouco com a discussão, Jorge Amado acrescenta aos nomes e títulos destacados em *O Menino grapiúna*, esclarecimentos valiosos para seus leitores, na citada entrevista para os *Cadernos*: "Só sei que quando li *Caetés* achei que ali estava um grande escritor, e que eu precisava conhecê-lo, mostrá-lo para o mundo. Por isso fui até lá e iniciamos uma amizade que durou enquanto ele foi vivo. E minha admiração por Graciliano só tem feito é aumentar depois de sua morte". (*Cadernos*, p. 47)

E acrescentou sobre o retorno ao autor de *Iracema* (1865):

> Eu me identifico mais com o Alencar – aquela determinação dele em fazer um romance brasileiro; o Machado é mais universal – e volto sempre aos seus livros. Castro Alves é outro que costumo reler. Graciliano, claro. Guimarães Rosa é mais dfícil. Não está tão próximo quanto Graciliano. (*Cadernos*, p. 48)

> Gregório de Mattos certamente me influenciou, ele influenciou a Bahia inteira. Vieira também mas de uma forma diferente. O Vieira teve um tempo determinado e marcado. O Gregório, não. A influência dele estendeu-se e estend-se até hoje, não é?
> (*Cadernos*, p. 53)

Convivendo sem traumas aparentes com as grandes linhas da Literatura Brasileira e com os nomes representativos do romance, Jorge Amado transita à vontade entre diferentes tendências e estilos, para afirmar que "as heranças se equilibram", (Id. ib., p. 53) frustrando, de certo modo, os caçadores de vítimas do sentimento edipiano de dependência.



Jorge Amado toma a leitura dos clássicos e de grandes mestres da Literatura pelo âmbito da descoberta do ser na realidade em que problemas étnicos, políticos, sociais, antropológicos ligados às culturas e civilizações em circulação se tornam moedas de troca: libertação pela linguagem viva dos poetas, para a função e atuação possibilitadas pela força da palavra.

A última tela de Floriano Teixeira, a de número dezoito, traz no plano inferior, em traços finos, os clássicos revelados ao menino; no plano central, os meninos entusiasmados, cheios de alegria e de planos, conduzidos pela voz do Padre Cabral, que lhes apontava novos caminhos. No canto esquerdo, o mar, o tema da redação, o trabalho que "anunciou a existência de uma vocação autêntica de escritor naquela sala de aula". (p. 118)

Depois da promessa de que "o autor daquela página seria no futuro um escritor conhecido" (p. 118), o menino iniciou sua formação propriamente dita.

> O Padre Cabral tomou-me sob sua proteção e colocou em minhas mãos livros de sua estante. Primeiro *As viagens de Gulliver*, depois clássicos portugueses, traduções de ficcionistas ingleses e franceses. Data dessa época minha paixão por Charles Dickens. Demoraria ainda a conhecer Mark Twain, o norte-americano não figurava entre os prediletos do Padre Cabral.
>
> Recordo com carinho a figura do jesuíta português erudito e amável. Menos por me haver anunciado escritor, sobretudo por me haver dado o amor aos livros, por me haver revelado o mundo da criação literária. Ajudou-me a suportar aqueles dois anos de internato, a fazer mais leve a minha primeira prisão. (p. 119–120)

Uma re-invenção de si

> "Existirá mesmo alguma lembrança guardada na retina do infante...?"
> (*O Menino Grapiúna*, p.17)

Fechando uma espécie de "mímesis do eu", o texto escrito por Jorge Amado compreende uma etapa de sua vida na qual estão, em embrião, os grandes "leitmotives" de sua existência. Não há dúvida de que, entre tantos diferentes tipos de text os escritos, na plenitude do domínio de sua escritura, também no sentido barthesiano, ou seja, o da consciência da função da escrita do autor na sociedade de seu tempo, a escolha pela função autobiográfica de algumas lembranças da infância e da pré-adolescência imprime ao texto em discussão, uma certa proximidaade com o auto-retrato.

Para Michel Beaujour, em *Autobiographie et autoportrait* (1977), o impasse textual/discursivo acontece com as modalidades assumidas em primeira pessoa, em que a primeira forma (Autobiografia) teria o desejo secreto de tornar-se o segundo (auto-retrato), em virtude do caráter de experimentação e de ensaio desta, caso a proposta seja mais realista do que a de envolver a memória num embelezamento capaz de esconder as verdades recriadas pela escrita.

A autobiografia opera com os itens de *curriculum vitae*, enquanto o auto-retrato não pretende nos contar o que o objeto da escrita fez, "eu vou lhe dizer o que eu sou". (p. 443) A intenção de escrever sobre si não é obediente a um traçado prévio, embora haja sempre a tentação do esquecer cronológico. No auto-retrato, o autor opera com a linguagem que reconstrói cenas e imagens, com toques sobre momentos e instantes que vêm e vão, entre a lembrança e o esquecimento.

As fugas no conteúdo lembrado/esquecido, durante o ato da escrita, são, para Jean Starobinski, centradas no estilo, ou melhor na luta entre estilo e stilet (estilete/lápis/tecla/tipo).

O eu que inventa sua própria imagem, em alguns momentos, parece "perder-se", "enredar-se" nos fios da ficção, não obstante o pacto inicial de sinceridade na confissão. O eu da narração e o eu da auto-confissão podem não se identificar. A fidelidade de reminiscência não contrariaria ao arbitrário da narração?

Para Jean Starobinski, este conflito "é mais que um obstáculo ou um cenário, é um princípio de deformação e de falsificação" (STAROBINSKI, 1970,p. 258), observação realizada a partir das *Confessions* de Rousseau, em que o escritor francês tenta resgatar um "paraíso perdido" (STAROBINSKI, op. cit.) no presente da narração, um passado de doces lembranças cuja esperança perdeu por completo.

À diferença do que em Jorge Amado se caracteriza como auto-retrato, tomando como toques iniciais cenas do passado, para entender-se e avaliar-se àquela altura de sua vida, como escritor consagrado, Jean-Jacques Rousseau

imprimiu notas de amargura e desilusão e falta de expectativas em suas memórias. Para Jorge Amado, a reinvenção do passado é uma reinvenção necessária para a montagem/colagem das reminiscências de outro formato, em *Navegação de Cabotagem*.

Para acrescentar retoques ao auto-retrato, buscam-se outros nomes e outras cenas, numa refiguração do impossível de apreender num todo, na impossibilidade de capturar como pretendeu Lazarillo de Tormes, *para que se tenga entera noticia de mi persona.*.

Para Harold Weinrich, em *Lete – Arte e Crítica do Esquecimento*:

> O homem está naturalmente sujeito à lei do esquecimento, ele é fundamentadamente um *animal oblivicens* (...) As diferentes experiências do esquecimento que o cotidiano nos oferece não são suficientes para nos dar uma idéia precisa das incidências do esquecimento sobre nossa vida e da influência exercida sobre nosso aparelho cognitivo e emotivo. (WEINRICH, 2001, p. 11)

Jorge Amado teria tentado, na espontaneidade de *O Menino grapiúna*, uma quase ficção, para reter no tempo/devolver ao movimento circular/espiralado da vida, instantes (in)esquecíveis, em seu obsessante destino dividido/presidido por Mnemósine e Lete, memória e esquecimento, dali em diante para vôo/fuga, rumo às universidades do dia-a-dia em que ele se reinventava a cada personagem, a cada história nova e sempre a mesma, como os mitos?

Referências

AMADO, Jorge. *O Menino Grapiúna*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1986.
CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Jorge Amado. Instituto Moreira Sales. São Paulo: IMS,
CRISTÓVÃO, Fernando. "Jorge Amado – Unidade e Limites de uma obra". In: PORTELLA, Eduardo (Org.). *O Romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: EdUFC, 1983.
QUINTÁS, Alfonso López. *Estética*. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1992.
BEAUJOUR, Michel. "Autobiographie et auto-portrait." In: *Poétique*. Paris: Seuil, nº32, 1977.
STAROBINSKI, Jean. "O Estilo da Autobiografia." In: *Poétique*. Paris: Seuil, Nº03, 1970.
WEINRICH, Harald. *Lete-Arte e Crítica do Esquecimento*. Trad. De Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.