

ROMANCES DE EXÍLIO: *O MULATO*, DE ALUÍSIO AZEVEDO, E *O PAÍS DO CARNAVAL*, DE JORGE AMADO

Marcus Vinicius Nogueira SOARES
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
soaresmarcus@hotmail.com

Resumo: Se considerarmos a década de 1830 como marco de origem histórica da Literatura Brasileira, não seria demais afirmar que o exílio é tema recorrente desde o início. Afinal, foi em 1836 que Magalhães publicou *Suspiros poéticos e saudades*, livro basilar, no qual o exílio funciona como eixo de quase todos os poemas. Entretanto, a tópica ganha força com o aparecimento dos *Primeiros cantos* (1846), de Gonçalves Dias, onde se encontra a conhecidíssima “Canção do exílio”. No romantismo, o exílio seria abordado em acepção sentimental, produto da distância entre o sujeito e a pátria. Contudo, não será muito diferente nas décadas seguintes, quando o ufanismo republicano se dissemina pelo século XX. Daí a excentricidade de romances como *O mulato*, de Aluísio Azevedo, e *O país do carnaval*, de Jorge Amado. Ambos, em momentos históricos distintos, 1881 e 1931, respectivamente, conferem ao tema perspectiva diferenciada, próxima à trabalhada por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, de 1936, quando afirmava: “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”. Ou seja, a perspectiva do exílio como possível marca identitária da nacionalidade brasileira. Assim, o objetivo deste trabalho é discutir o alcance dessa perspectiva, através da análise comparativa entre os dois romances.

Palavras-chave: exílio; romance brasileiro; identidade nacional.

1. Introdução

Em 1836, Gonçalves de Magalhães lança, em Paris, o seu segundo livro de poemas, *Suspiros poéticos e Saudades*. Ao contrário do primeiro, intitulado *Poesias*, que, publicado em 1832, não havia chamado a atenção do meio literário brasileiro, o segundo tem grande repercussão. Não demorou muito para que a crítica colocasse o autor na posição não apenas de inaugurador do Romantismo no Brasil como, também, de fundador da poesia nacional. É o que diz João Manuel Pereira da Silva (1978), em seu “Estudos sobre Literatura”, no número dois da *Revista Niterói*, também de 1836: “este livro é um monumento de glória erigido ao Brasil, um monumento verdadeiramente nacional e poético; ao autor compete a duplicada coroa do primeiro lírico Brasileiro, e chefe de uma nova escola” (p. 239). A entrada em cena de Gonçalves Dias na década de 1840 abala o trono de Magalhães e o seu reinado começa a ser severamente questionado pelos novos autores, dentre os quais Bernardo de Guimarães; questionamento que se acentua na década seguinte com a famosa polêmica iniciada por José de Alencar sobre o tão esperado poema épico de Magalhães, *A confederação dos Tamoios*, de 1856. Com o tempo, ainda no século XIX, Magalhães deixa de ser a pedra fundamental da poesia brasileira, embora mantenha o título de chefe de escola até hoje: os manuais de história literária mais recentes continuam a se referir aos *Suspiros poéticos e saudades* como o primeiro livro a estabelecer as bases do nosso romantismo.

O que em geral os manuais não aludem, quando tratam da literatura produzida no período, é que o tema do exílio já se encontra formulado nas páginas do volume de Magalhães antes mesmo de sua irrupção vigorosa nos *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias, de 1846. E a razão para a omissão pode ser atribuída ao fato de que a obra do autor de *Antônio José* praticamente desaparece no decurso do século XX. Neste, para ficarmos em dois exemplos, *Suspiros poéticos e saudades* só ressurgiu na década de 60, em edição crítica sob os cuidados

de Sérgio Buarque de Holanda. Por sua vez, *A confederação dos Tamoios* só em 1994, mesmo assim em precária edição da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, na qual as notas do autor são suprimidas. Não à toa, para boa parte da historiografia do século passado, Gonçalves de Magalhães é o autor de um livro inaugural apenas mencionado. Embora esse esquecimento pudesse render boas discussões com o intuito de reformular alguns posicionamentos históricos a respeito da literatura brasileira do século XIX, o nosso interesse recai sobre o modo como Magalhães articula o tema do exílio em seu livro e dá início a uma tradição que permanece viva até hoje. No presente trabalho, contudo, o nosso enfoque pressupõe um recorte onde se possa vislumbrar uma descontinuidade a partir de rupturas promovidas por obras singulares, no caso, *O mulato*, de Aluísio Azevedo, e *O país do carnaval*, de Jorge Amado. Tentaremos no que se segue apresentar uma breve análise de como o tema é constituído no universo romântico de Magalhães a Alencar, passando por Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu, para depois assinalar como Azevedo rompe com essa perspectiva, ruptura que é mais tarde retrabalhada pelo romance de estreia de Jorge Amado.

2. Exílio romântico

A primeira edição de *Suspiros poéticos e saudades* é um volume de trezentos e setenta e duas páginas, composto de cinquenta e um poemas, alguns longos, e quase todos baseados na situação do poeta que, diante de uma paisagem ou monumento qualquer da velha Europa, medita sobre a sua condição de homem distante de sua pátria. Como o percurso que pretendemos traçar é vasto, abordemos um único poema, “O dia sete de abril, em Paris”. Segue a abertura:

Longe do belo céu da Pátria minha,
 Que a mente me acendia,
 Em tempo mais feliz, em qu’eu cantava
 Das palmeiras à sombra os pátrios feitos;
 Sem mais ouvir o vago som dos bosques,
 Nem o bramido fúnebre das ondas,
 Que n’alma me excitavam
 Altos, sublimes turbilhões de ideias;
 Com que cântico novo
 O Dia saudarei da Liberdade? (MAGALHÃES, 1836, p. 325-326)

Em Paris, o poeta saudaria os cinco anos de abdicação de d. Pedro I. Em meio à grave crise política decorrente do gesto, em que o território brasileiro estava prestes a se esfacular em diferentes nações, o poeta lamenta não se encontrar em sua pátria onde a natureza pujante forneceria inspiração necessária para elaboração poética. Então, ali, onde o sol pouco brilha, ele se ressentido do poder de criação:

Ausente do saudoso, pátrio ninho,
 Em regiões tão mortas,
 Sem encantos p’ra mim, sem atrativos,
 Gela-se o estro ao peregrino vate.
 Tu também, que nos trópicos te ostentas
 Fulgurantes de luz, o rei dos astros,
 Tu, oh sol, n’esta céu teu brilho perdes. (p. 326)

Instaura-se, assim, o que depois se tornaria, a partir de Gonçalves Dias, a dicotomia básica das canções de exílio: o lá e o cá instituindo a distância a partir da qual nasce o

sentimento de saudade. Só que em Magalhães (1836) a saudade é melancólica, inibe o canto, algo apenas superado pela lembrança do dia cívico que se comemora:

Dia Sete de Abril, preclaro dia!
 Tu só esta tristeza hoje me adoças;
 Que a vida me angustia.
 Tu só me hoje desperta do letargo,
 Em que esta alma se abisma. (p. 350)

Nesse sentido, o efeito adverso causado pela situação de exílio é superado pela evocação do sentimento pátrio como mantenedor ou motivador do estro necessário à elaboração de hinos em louvor à Nação. Em Magalhães (1836), o que se louva tanto se manifesta em seus símbolos quanto é mencionado com todas as letras, inclusive maiúsculas:

Aqui da Liberdade repetida
 Não soa o mago acento em meus ouvidos;
 Nem auriverde pavilhão tremula,
 Imagem das riquezas
 Da Pátria minha, fértil, abundante;
 Nem o canhão rebomba, que assinale
 Qu'este Dia ao Brasil é consagrado. (p. 329)

Embora o autor não dê explicações mais explícitas, nem mesmo em nota, ao que se comemora no referido dia, o leitor fica sabendo da importância que a data possui a determinado país situado no hemisfério sul. Ou seja, o lá e o cá são devidamente nomeados: Brasil e França, respectivamente. Em “O dia sete de abril, em Paris”, a dicotomia insere-se em contexto onde o sentimento poético coaduna-se com o político.

Tratando de Gonçalves Dias e a sua “Canção do exílio”, veremos que, em geral, o autor não assume a mesma direção estética de Magalhães. Em primeiro lugar, porque o compromisso político até certo ponto contingencial de Magalhães passa ao largo da poesia do autor de “I Juca Pirama”. Como ele mesmo diz no prefácio aos *Primeiros cantos*: “com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para ler em minha alma” (DIAS, 1846, p. 6). Em segundo, porque o antilusitanismo do autor de *Suspiros poéticos e saudades* não compõe o quadro ideológico da produção de Gonçalves Dias. Se o seu indianismo coloca em xeque todo o processo de colonização, na medida em que pode mostrar a sua face mais violenta, ele não chega ao ponto de negar a herança ibérica. Ao contrário, esta é retomada na tentativa de delinear a sua função histórica, como se percebe nas “Sextilhas de Frei Antão”.

Especificamente, a “Canção do exílio” ameniza a radicalidade nacionalista dos textos de Magalhães. E isso se percebe melhor pela diferença de tratamento do tema do exílio. José Guilherme Merquior (1965) sugere que a “Canção do exílio”, ao invés da objetividade da descrição da terra pátria, aponta para o primado da subjetividade a que tudo submete, e no interior do qual se pode chegar a determinado sentimento nacionalista, não de caráter ufanista, pois estaria pautado “no desprezo cego pela realidade objetiva do país” (p. 50). Nesse sentido, tratar-se-ia da expressão do desejo de um país ideal e não a exaltação do existente, como nos parece ser o caso de “O dia sete de abril, em Paris”. Sem discordar de Merquior, cabe acrescentar que Gonçalves Dias vai mais longe, na medida em que, se há uma idealidade no poema, essa é a do próprio sentimento de saudade, quer dizer, se saudade significa tornar presente algo que se encontra ausente, seja no tempo ou no espaço, a “Canção do exílio” a exprime, inclusive sem nomeá-la (o termo não aparece uma vez sequer no poema), já que despojada da realidade objetiva, como sugere Merquior, mas também despida de enfoque

nacionalista, ainda mais se entendido como tipicamente brasileiro. Diferentemente do poema de Magalhães, a dicotomia do “lá e cá” não aparece consubstanciada por nomes próprios de lugares específicos, mantendo-se, assim, dentro de sua funcionalidade dêitica, que pode ser preenchida com o que seria mais conveniente à afetividade do leitor. Como não aparecem expressões como Pátria, Nação ou Brasil, todas em maiúsculas, o sujeito poético poderia estar se referindo literalmente à sua terra, aquela que o viu nascer, num horizonte bem mais estreito do que aquele contemplado por esses termos grandiosos. “Minha terra” pode aludir à província do Maranhão, mas pode, também, evocar Caxias, cidade onde o poeta nasceu no interior da mesma província e que aparece mencionada em “O morro do Alecrim”, poema que encerra a seção “Poesias americanas”, em cuja abertura encontra-se a “Canção do exílio”. Diante dessas possibilidades interpretativas, não nos parece óbvio que o poema manifeste a dicção político-nacional que a crítica posterior lhe conferiu, quando trechos dele terminaram por figurar no próprio Hino Nacional Brasileiro. A canção do poeta maranhense é o canto saudoso de todos aqueles que vivenciam a situação do exílio, independente de nacionalidades, e que conseguem tornar afetivamente presente a terra natal ausente.

Em 1859, Casimiro de Abreu retoma o tema e o exercita de modo bem evidente no conjunto de poemas iniciais do “Livro primeiro” das *Primaveras*, perfazendo um percurso que vai do exílio em Portugal ao retorno à região de Indaiáçu, onde o poeta viveu e hoje é o município que leva o seu nome. Dois deles recebem o mesmo título do poema do autor de “I Juca-Pirama”: “Canção do exílio”. A homonímia aqui não é gratuita, pois, em “Minha terra”, a epígrafe é retirada do poeta maranhense: “Minha terra tem palmeiras/onde canta o Sabiá”. Casimiro assumidamente emula o seu compatriota, mas, apesar das inúmeras semelhanças, o que se destaca é a volta do tema como tratado por Magalhães: a Nação reaparece como objeto do sentimento de saudade. O sabiá e a palmeira, que já vinham desde de Magalhães como elementos emblemáticos da natureza pátria, permanecem e ilustram esse retorno, como na primeira “Canção do exílio”:

Eu nasci além dos mares:
Os meus lares,
Meus amores ficam lá!
– Onde canta nos retiros
Seus suspiros,
Suspiros o sabiá!
(...)
Não amo a terra do exílio,
Sou bom filho,
Quero a pátria, o meu país,
Quero a terra das mangueiras
E as palmeiras,
E as palmeiras tão gentis! (ABREU, 2010, p. 35)

Na verdade, Casimiro mescla a dicção afetivo-poética de Gonçalves Dias com o nacionalismo de Magalhães, contudo sem a verve política que ainda emanava do livro de 1836 do poeta carioca.

Passando a *Iracema*, é possível observar como Alencar (1979) aproxima-se de Gonçalves Dias. Como o poeta de “Os timbiras”, o autor cearense assume em seu romance posição de exílio como se lê na dedicatória do livro cujo subtítulo é “Lenda do Ceará”: “À terra natal, o filho ausente” (p. 5). O que se segue é a construção de uma narrativa onde se conta miticamente a origem do Ceará através do trágico amor entre a índia tabajara Iracema e o branco português Martim. Do relacionamento, nasce Moacir, cuja etimologia dá precisa ideia do teor da história, “filho da dor”. Ao final, após a morte da protagonista, quando

Martim e Moacir afastavam-se da praia numa jangada mar adentro, o narrador indaga: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” (p. 75). Alencar parece justificar a sua própria situação, afinal desde que saiu da província aos nove anos de idade, poucas vezes retornou; mas se não o fez, seria menos por descaso do que por herança étnica. Nesse ponto, em posicionamento diferente ao de Gonçalves Dias, Alencar nomeia a pátria, mas circunscreve-a aos limites provinciais.

Em resumo, a pátria em Magalhães define-se com P maiúsculo, designando a nação finalmente livre e poeticamente sublimada, da qual o poeta sente saudade em dia cívico, como a de Casimiro de Abreu, que, contudo, abdica da dicção política; a de Gonçalves Dias, com p minúsculo, pode muito bem ser a vila, a província, como explicitamente é a de Alencar; em todos, a distância da terra de origem, a ausência manifestada pelo sentimento de saudade; em suma, o exílio ou, em termos românticos, a melancolia do desterro.

3. O Mulato: a pátria do desterro

Como o tema se daria em 1881? Vejamos o resumo de *O mulato*: Raimundo, jovem mestiço que, depois de viver na Europa desde os cinco anos de idade, onde inclusive se forma em Direito, volta ao Maranhão com o intuito de liquidar os seus bens para depois estabelecer residência no Rio de Janeiro. Filho de José Pedro da Silva, rico português contrabandista de escravos, com a sua escrava Domingas, Raimundo nasce na fazenda de São Brás, na Vila do Rosário, interior do Maranhão – mãe e filho foram imediatamente alforriados após o seu nascimento. Seu pai logo se casa com uma viúva, D. Quitéria, que passa a governar a fazenda com mão de ferro, sobretudo depois que percebe os cuidados excessivos que José dispensava a Domingas e seu filho. Após um surto de fúria da viúva, em que Domingas quase morre de tanto apanhar, José leva Raimundo a São Luís, onde seria criado pelo seu irmão, Manuel da Silva, conhecido como Manuel Pescada, e a esposa, D. Mariana. Na volta a São Brás, José descobre a traição de D. Quitéria com o padre Diogo e, num acesso de loucura, assassina a sua própria esposa. O padre, presente na cena do crime, propõe um acordo de silêncio mútuo que, a contragosto, José aceita. Este vai a São Luís, onde adoece. Ao melhorar, resolve retornar a São Brás, e, próximo da fazenda, leva um tiro no peito e vem a falecer nos braços de Domingas que, por sua vez, enlouquece. Raimundo tinha três anos quando o pai foi morto. Aos cinco, é enviado à Europa. Aos vinte e seis, encontra-se em São Luís, advogado bem-sucedido, bem-apegoado, bastante erudito, mas ignorante de seu passado, de sua origem – a sua memória só chegava ao curto período em que esteve sob os cuidados do tio. Escreve o narrador:

Em toda a sua vida, sempre longe da pátria, entre povos diversos, cheia de impressões diferentes tomada de preocupações de estudos, jamais conseguira chegar a uma dedução lógica e satisfatória a respeito da sua procedência. Não sabia ao certo quais eram as circunstâncias em que viera ao mundo; não sabia a quem devia agradecer a vida e os bens de que dispunha. Lembrava-se no entanto de haver saído em pequeno do Brasil e podia jurar que nunca lhe faltara o necessário e até o supérfluo. Em Lisboa tinha ordem franca. (AZEVEDO, 1998, pp. 53-54)

Embora soubesse alguma coisa a respeito do pai, por informações ou “vagas reminiscências”, nada sabia sobre a mãe: “Sua mãe, porém, quem seria?...’ Talvez alguma senhora culpada e receosa de patentear a sua vergonha!... ‘Seria boa? Seria virtuosa?...’” (p. 54).

Daí o protagonista se perder “em conjeturas e, malgrado o seu desprendimento pelo passado, sentia alguma coisa atraí-lo irresistivelmente para a pátria. ‘Quem sabia se aí não descobriria a ponta do enigma?... Ele, que sempre vivera órfão de afeições legítimas e

duradouras, como então seria feliz!... Ah, se chegasse a saber quem era sua mãe, perdoar-lhe-ia tudo, tudo!'''. (AZEVEDO, 1998, p. 54)

O conflito do romance surge exatamente desse embate interno do personagem, ou seja, do dilema entre “o desprendimento pelo passado” e o poder sedutor da pátria, o sentimento filial; ou ainda, entre o caráter pragmático de uma vida que, mal ou bem, apesar dos percalços de origem, seguiu seu curso socialmente ascendente e a atração que, se perceptível enquanto tal, não se sabia a quê ou a quem atribuir ou devotar. Entretanto, o conflito encerra um paradoxo, pois a atração pela pátria supõe uma imersão no passado, sem a qual a pátria não poderia se corporificar em sua afeição. Como bem especula o próprio Raimundo, tratava-se de um enigma a ser desvendado e como fazê-lo sem o retorno ao passado?

Seria melhor não desvendá-lo: “- Era caminhar pra frente e deixar em paz o tal - passado! - O passado, passado! Ora adeus!” (p. 55). Daí:

[...] chegando a esta conclusão, sentia-se feliz, independente, seguro contra as misérias da vida, cheio de confiança no futuro. "E por que não havia de fazer carreira? Ninguém podia ter melhores intenções do que ele?.. Não era um vadio, nem homem de maus instintos; aspirava ao casamento, à estabilidade; queria, no remanso de sua casa, entregar-se ao trabalho sério, tirar partido do que estudara, do que aprendera na Alemanha, na França, na Suíça e nos Estados Unidos. Faltava-lhe apenas vir ao Maranhão e liquidar os seus negócios. - Pois bem! cá estava - era aviar e pôr-se de novo a caminho!

Foi com estas ideias que ele chegou à cidade de São Luís. (p. 55)

A conclusão arrebatadora do protagonista estabelece claramente o que deveria ser o seu ponto de partida, e esse não poderia ser outro se não a sua vida enquanto passível de ser recuperada pela memória. E, sem dúvida, não se trata de apologia do passado, mas, sim, a valorização do presente, da situação na qual Raimundo se encontra, e do futuro, enquanto facilmente previsível por aquilo que se mostra no presente. Assim, sem uma origem determinada ou sem o interesse de encontrá-la, Raimundo seria um homem sem pátria, cidadão do mundo, cujo caráter se definiria não pela herança de uma identidade pré-estabelecida a despeito dele, mas pelo pragmatismo e cosmopolitismo de uma formação construída individualmente.

Cumpre reiterar que o conflito é interno e caberia ao mulato de olhos azuis resistir ao canto da sereia de sua afeição (típica do filho ausente que busca a sua terra natal) e aqui acrescida pelo paixão que nutre por sua prima Ana Rosa, filha de Manuel; todavia, caso resistisse, a condição apátrida de Raimundo quebraria o elo da cadeia hereditária em um contexto cujo único passado possível seria o da sua própria formação. Nesse sentido, o exílio seria impossível.

Entretanto, Raimundo sucumbe e empreende uma viagem, acompanhado de seu tio, à fazenda de São Brás, no interior do Maranhão. Inicialmente, com o interesse de dar prosseguimento à liquidação de seus bens; todavia, aos poucos, à medida que se aproximava do local, o interesse é desvendar o enigma de seu passado. Em um périplo característico de narrativas de autoconhecimento, Raimundo começa construindo a sua história a partir de conversas com os habitantes da região; depois, conhece o lugar onde o pai foi assassinado; mais adiante, tem o seu pedido da mão de Ana Rosa pela primeira vez recusado, sem que Manuel Pescada apresentasse qualquer justificativa; na fazenda do Cancela, onde pernoitava, vê, sem o saber, a sua mãe, “a mais esquelética, andrajosa e esquelética figura de mulher, que é possível imaginar. Era uma preta alta, cadavérica, tragicamente feia, com os movimentos demorados e sinistros, os olhos cavos, os dentes encarnados” (AZEVEDO, 1998, p. 241-242), quer dizer, sem que o afeto que o compelia nessa busca pudesse identificar, intuitivamente, na

imagem descaracterizada da aparição, a sua própria origem – quando essa se corporifica, o protagonista não a reconhece; na fantasmagórica São Brás, no cemitério da fazenda, depara-se com o túmulo de seu pai já sem inscrição:

O rapaz sentiu então, mais do que nunca, pesar-lhe dentro d'alma, como uma barra de chumbo, todo o mistério da sua vida; compreendeu que sobre esta havia também uma pedra silenciosa e negra; compreendeu que o seu passado nada mais era do que outra sepultura sem epitáfio. (p. 250)

Na capela, reencontra a sua mãe e a repele, quando ela o toca; no transcurso da viagem, a segunda recusa de Manuel Pescada à mão da filha acaba atando os fios enredados da trama, uma vez que a justificava era, exatamente, a sua condição de origem: “filho de uma escrava”, “forro à pia”, “homem de cor”, “nasceu também cativo”.

As expressões empregadas por Manuel Pescada revelam, ao mesmo tempo, o enigma do passado e o estigma do presente, imobilizando o futuro com a insígnia de um brasão ou de um timbre que atestam a nobreza de uma linhagem (raça, no sentido não biológico do termo), só que aqui às avessas e, além disso, na própria pele (raça, no sentido biológico do termo). Na verdade, Raimundo compreendeu mal ao interpretar o seu passado como mais uma “sepultura sem epitáfio”. Na dele, havia uma inscrição nítida: mulato. A sua reação é singular: “– Mulato! E eu que nunca pensara em semelhante coisa!... Podia lembrar-me de tudo, menos disto!...” (AZEVEDO, 1998, p. 261). Raimundo não entende, de fato, a ambivalência de sua situação presente: do ponto de vista da sociedade maranhense, como assim lembrar de algo que não depende da memória, uma vez que se encontra inscrito no corpo como antídoto ao esquecimento? Do ponto de vista do indivíduo, como lembrar de algo do qual ele nunca teve conhecimento? Diante do espelho, o seu reflexo não o denuncia:

Em um destes passeios [no interior do quarto], parou defronte do espelho e mirou-se com muita atenção, procurando descobrir no seu rosto descorado alguma coisa, algum sinal, que denunciasse a raça negra. Observou-se bem, afastando o cabelo das fontes; esticando a pele das faces, examinando as ventas e revistando os dentes; acabou por atirar com o espelho sobre a cômoda, possuído de um tédio imenso e sem fundo. (p. 266)

Daí, o exílio, quando ele abandona a casa do tio para morar em uma de suas propriedades:

Fazia um grande silêncio nas ruas; ao longe ladrava tristemente um cão, e, de vez em quando, ouviam-se ecos de uma música distante. E Raimundo, ali, no desconforto do seu quarto, sentia-se mais só do que nunca; sentia-se estrangeiro na sua própria terra, desprezado e perseguido ao mesmo tempo. (p. 287)

Ao mesmo tempo, Raimundo exprime desterro e isolamento, dois significados possíveis do exílio. Todavia, ao contrário dos românticos, não há um “lá” distante do qual se sente saudade; e nem porque se lamentar do predestinado deslocamento da terra pátria; para um cidadão do mundo, a pátria é lugar de exílio.

4. O país do carnaval: o estranhamento de classe

Como se sabe, *O país do carnaval* é publicado em 1931, portanto cinquenta anos após *O mulato*. Entre um e outro, vale lembrar alguns acontecimentos importantes que alteraram significativamente a visão que se tinha do país e de sua formação cultural. Do ponto de vista sócio-político, a abolição da escravatura, a proclamação da República e, sobretudo, a revolução de 1930; da perspectiva cultural, a Semana de Arte Moderna de 1922. Jorge Amado aparece literariamente em contexto no qual alguns escritores como José Américo de Almeida, Rachel de Queirós, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, entre outros, reagem a determinadas propostas estéticas de 22 e procuram, ao mesmo tempo, assumir novo olhar sobre os problemas nacionais.

O romance conta a história de Paulo Rigger, filho de rico proprietário de uma fazenda de cacau em Ilhéus, que, aos dezenove anos de idade, é enviado à Europa para estudar Direito, realizando, assim, o sonho do falecido pai. Durante sete anos em Paris, Rigger “como é natural fez tudo, menos estudar Direito” (AMADO, 1941, p. 9), dedicando-se a uma vida boêmia; torna-se um “*blasé*, contaminado de toda a literatura de antes da guerra, um gastador de espírito” (p. 9), afeito a assumir sempre as “atitudes opostas”; um sujeito cerebral, frio, sem Deus e sem o “sentido da Pátria”, um sibarita para quem o prazer irrestrito não o levou à felicidade e nem ao conhecimento do “*fim*” da vida. A abertura do romance corresponde exatamente ao relato do retorno, quando Rigger ainda se encontrava no navio que o traz de volta ao Brasil. Os dois primeiros parágrafos fornecem ideia bastante precisa da dicção assumida pelo narrador no decorrer do texto:

Entre o azul do céu e o verde do mar, o navio ruma o verde-amarelo pátrio. Três horas. Ar parado. Calor. No tombadilho, entre franceses, ingleses, argentinos e ianques está todo o Brasil (Evoé, Carnaval!).
Fazendeiros ricos de volta da Europa, onde correram igrejas e museus. Diplomatas a dar ideia de manequins de uma casa de modas masculinas... Políticos imbecis e gordos, suas magras e imbecis filhas e seus imbecis filhos doutores. (p. 7)

Percebe-se, de imediato, uma aproximação da dicção do romance do autor de *Jubiabá* com aquela que prevaleceu em muitas narrativas modernistas dos anos 20 e que se caracterizou pelo uso da parataxe e pela intromissão do narrador irônico que perfila a história com seu ponto de vista corrosivo, como se percebe na expressão “Evoé, Carnaval!”, cuja suposta saudação, na verdade, posiciona o narrador criticamente quanto ao que se desenrola em cena, sobretudo no que diz respeito aos personagens apresentados (“fazendeiros ricos”, “políticos imbecis e gordos”, etc), posição, aliás, que vai em alguns momentos ser assumida em relação ao próprio protagonista.

Como uma espécie de microcosmo nacional, o navio transforma-se em palco sobre o qual personagens discutem imagens estereotipadas da nação – “é o país de mais futuro no mundo” (p. 8), dentre outras –, sob o crivo irônico do narrador, que emprega, muitas vezes, o recurso do itálico, quando, por exemplo, deprecia os adoradores da jovem Julie, cortesã francesa que aparece como elemento contrastante ao ambiente patriótico do navio: “não admira que aqueles tropicais brasileiros e argentinos gastem com ela a sua retórica, *tão preciosa à Pátria*” (p. 7).

Por sinal, a percepção do contraste vai ser a pedra de toque da entrada em cena de Paulo Rigger, o mote a partir do qual ele demonstra o seu espírito de contradição, a “atitude oposta”, já aqui mencionada. Contrapondo-se à imagem consagrada do país do futuro, defendida no navio pelos representantes da elite brasileira, em especial pelo senador, Rigger desfere: “Entretanto, aquela francesinha que conhece o mundo todo (...), julga que viaja para

um país chamado Buenos Aires, que tem por capital o Brasil, uma cidade onde a população anda de tanga” (p. 8). Contrariando o bispo que participava da conversa, a igreja católica não é poupada: “a macumba, no Norte, substitui a Igreja, que, no Sul, é substituída pelas lojas espíritas. No Brasil a questão de religião é uma questão de medo” (p. 9). Ao final do capítulo, depois de não comparecer ao encontro com Julie em seu camarote, o retorno ao Brasil e a primeira aparição do sintagma do título, espécie de bordão que acompanhará toda a narrativa: “no outro dia, o grito da descoberta: – Terra! Terra! Lá longe, o País do Carnaval” (p. 11).

A chegada deu-se no Rio de Janeiro, em meio ao rebuliço do carnaval e à acirrada disputa política para a presidência da República entre Júlio Prestes e Getúlio Vargas. Rigger imediatamente percebe o seu deslocamento, “sentia-se um estranho na sua Pátria” (p. 12). Caminhando ao léu pelas ruas da cidade, ele ouve uma marcha carnavalesca que apregoa a violência à mulher e que o indigna: “ele não bateria nunca numa mulher” (p. 12). Mais adiante, reencontra o diplomata do navio e depois Julie, com quem acaba se relacionando e com quem mais tarde iria à Bahia. Ainda no Rio, no sábado de carnaval, Rigger deixa Julie no hotel e sai sozinho quando se depara com um cordão carnavalesco ao qual adere, envolvendo-se com as mulheres que ali alegremente dançavam. Ao retornar ao hotel no dia seguinte, não encontra a jovem francesa. Ao receber a encomenda de um escritor católico para publicar em sua revista, compõe, sob o influxo da descoberta do hedonismo carnavalesco, o “Poema da mulata desconhecida”, que acaba sendo censurado, pois “ofenderia a moral brasileira” (p. 17).

Tudo o que foi dito até agora corresponde aos dois primeiros capítulos do livro. Como se vê, Rigger oscila entre o repúdio afetado de um rapaz recém-chegado de Paris que, mesmo não vivendo lá mais do que sete anos, sente-se inteiramente francês e o nativo que supostamente se reencontra com as suas verdadeiras raízes culturais. Entretanto, os polos não parecem assim tão estanques. O que ele toma por identidade cultural seria uma projeção do seu modo de vida parisiense que é, na verdade, menos parisiense do que de classe, de uma elite voltada para a Europa e que, por conta disso, desconhece o ambiente sociocultural dentro do qual nasceu. É como entendemos o reparo que faz o narrador quando Rigger parece devidamente identificado com a cultura nativa: “sentia-se integrado na alma do povo e *não pensou* que aquilo era somente durante o Carnaval quanto todos, como ele fizera durante toda a sua vida, se entregavam aos instintos e faziam da Carne o deus da humanidade” (p. 16, grifo nosso). Na interpretação de Rigger, o rito é convertido em mito. Ou seja, o Carnaval deixa de ter função específica no conjunto dos rituais da mitologia cristã – como a que o próprio nome expressa, baseada na exacerbação dos prazeres da carne que antecede o longo período de privação e penitência da Quaresma –, adquirindo autonomia suficiente para se constituir em mito. Desse modo, o interregno carnavalesco, onde os valores da ordem do cotidiano são provisoriamente suspensos, perpetua-se, alcançando *status* de explicação mítica, logo capaz de definir a identidade de um povo, no caso, o brasileiro.

O retorno de Rigger à capital baiana, acompanhado de Julie, seria ainda concomitante à campanha política para as eleições presidenciais de 1930. A movimentação das ruas, o caráter festivo dos cortejos e dos discursos proferidos, levam Rigger ao estabelecimento de mais um paralelo que legitima a sua interpretação: “– Minha filha, esse é o País do Carnaval” (AMADO, 1941, p. 12). Como mito, não há nada que escape à explicação carnavalesca, muito menos a política. E a abrangência cultural do mito é reforçada por Rigger quando ele toma conhecimento da notícia sobre a insatisfação popular por conta da possível suspensão da ajuda governamental aos clubes carnavalescos: “– País do Carnaval! País do Carnaval! Eu se fosse presidente ou Ditador, decretaria um Carnaval de 365 dias...adorar-me-iam” (p. 61). Entretanto, o personagem continua oscilando entre a adesão e o afastamento dos valores culturais da terra natal. Por um lado, ao conhecer o grupo em torno do cético Pedro Ticiano, assume postura intelectual à moda francesa, refletindo sobre o “fim” adequado a uma existência feliz; por outro, em Ilhéus, em universo rústico de homens envolvidos no trabalho

duro da plantação de cacau, manifesta toda sua herança patriarcal, quando espanca Julie ao descobrir sua traição com Honório, negro ajudante do capataz Algemiro. Como diz o próprio Rigger: “só me senti brasileiro duas vezes. Uma, no Carnaval, quando sambei na rua. Outra, quando surrei Julie, depois que ela me traiu” (p. 38). E não será diferente quando se envolve com Maria de Lourdes, jovem pobre que morava num sótão sem janela no Pelourinho. Apaixonado, Rigger aluga um cômodo no mesmo local e pede a moça em casamento. Próximo à realização da cerimônia, ela confessa que não é mais virgem. Paulo a abandona, mas não sem uma severa autocrítica: “– Sou um miserável! Um infeliz! Perdi a minha Felicidade por minha culpa! Porque não consegui vencer o convencionalismo! Estúpido, idiota que sou...” (p. 59).

Em dois anos de Brasil, Paulo Rigger fracassa retumbantemente, pois não se casa, não se estabelece como político e nem como jornalista, até o suicídio malogra e, sobretudo, não encontra o “fim” que tanto buscava como justificativa para sua existência. O mesmo poderia ser dito dos outros membros do grupo boêmio, com exceção de Jerônimo que, segundo o narrador, teria encontrado a felicidade no casamento e na religião. Rigger, então, resolve voltar à Europa e, em escala no Rio de Janeiro, encontra-se de novo no período carnavalesco. O contato com a festa, ao contrário de produzir uma identificação hedonista como no momento de sua chegada, provoca-lhe aversão: “Quando chegara da Europa, todo instinto, sabia sentir a carne. Hoje, era dúvida unicamente...” (p. 97). Já no navio, diante da estátua do Cristo Redentor, Rigger se converte: “– Senhor, eu quero ser bom! Senhor, eu quero ser sereno...” (p. 97).

Pelo percurso traçado pelo protagonista, podemos dizer que o tema do exílio é aqui tratado menos como desterro, no sentido de alguém que perde, voluntaria ou involuntariamente, o contato com suas origens culturais, do que como deslocamento de classe, quer dizer, a tentativa de entendimento da pátria esbarra em deslocamento que é estrutural na sociedade brasileira, sendo assim fundamenta e determina a perspectiva cultural do protagonista: o país que Rigger interpreta lhe é tão alheio quanto qualquer outro que ele desconhece. Se, num primeiro momento da viagem de retorno, a mitificação do Carnaval torna-se elemento de identificação por erro interpretativo, como sugere o narrador, ao final, essa mesma mitificação volta ao seu ponto de origem, no qual Rigger reencontra-se consigo mesmo em sua inadaptação de classe, só que agora, ao que tudo indica, nutrida dialeticamente por um messianismo recém-descoberto, que, entretanto, considerando a sua herança patriarcal, sempre esteve presente.

5. Conclusão

Nessa trajetória de quase cem anos, podemos perceber como o tema do exílio sofre modificações significativas: se no período romântico, apesar das diferenças brevemente notadas entre os autores aqui tratados, o tema não assume caráter paradoxal, tanto em *O mulato* quanto em *O país do carnaval* o tratamento supõe, no mínimo, um viés problemático. No primeiro, o desterro de Raimundo, uma vez que baseado em estigma, só seria reversível mediante certa mudança social que incluiria o apagamento da perspectiva aristocrática de origem que alimenta a formação cultural brasileira, na qual o sentido biológico de raça é respaldado pelo de nobreza de linhagem; no segundo, a reversão implica a desalienação de classe, sobretudo das elites, uma diminuição da distância sem a qual cada classe torna-se um país autônomo cujo quadro de referências de dominação, apesar das inúmeras mudanças socioculturais ocorridas entre 1880 e 1931, permanece no outro lado do Atlântico. Nesse sentido, a mitificação carnavalesca, que muitas vezes ainda hoje é tomada como estereótipo de identidade, pode não passar de mera afetação de uma elite afrancesada com as costas voltadas para a Nação. Em ambos os romances, aparece a ideia de que a Pátria com P

maiusculo é uma terra que ainda precisa ser devidamente construída e que, se não existe enquanto tal, não desperta saudade, mas apenas o sentimento paradoxal de exílio no interior de sua própria terra.

Referências

- ABREU, Casimiro de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: George Ermakoff/ABL, 2010.
- ALENCAR, José de. **Iracema**: lenda do Ceará. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: LTC, 1979.
- AMADO, Jorge. **O país do carnaval, Cacau, Suor**. São Paulo: Martins, 1941.
- AZEVEDO, Aluísio. **O mulato**. Porto Alegre: LP&M, 1998.
- DIAS, Gonçalves de. **Primeiros cantos**. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1846.
- MAGALHÃES, Gonçalves de. **Suspiros poéticos e saudades**. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836.
- MERQUIOR, José Guilherme. O poema do lá. **Razão do Poema**: ensaios de crítica e de estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.