

CARNAVAL E NARRATIVA PARALELA EM TENDA DOS MILAGRES

POR

JOHN P. DWYER
Consulado de U.S.A., Salvador, Brasil

La gloria es una incomprensión y quizá la peor.

(Jorge Luis Borges, «Pierre Menard,
autor del Quijote».)

POR UM CONTEXTO CRÍTICO

O título do primeiro romance publicado de Jorge Amado, *O País do Carnaval*¹, constitui uma chave significativa para a compreensão dessa obra importante do autor e dos seus romances subsequentes. Neste momento, quando já arrefecem as comemorações em torno do cinqüentenário da primeira obra deste autor brasileiro tão ilustre, a revisão crítica de algumas de suas obras posteriores está claramente em ordem. Um dos seus romances, especialmente, parece-me ter escapado ao escrutínio de muitos críticos brasileiros importantes: o vigoroso romance *Tenda dos Milagres*², lançado em 1969. Nove anos depois, essa obra já havia alcançado 19 edições no Brasil e traduções em sete línguas — inglês, russo, alemão, francês, húngaro, italiano e espanhol³—, merecendo ainda interessante versão cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos, uma das figuras mais importantes do cinema brasileiro. O sucesso comercial da obra, entretanto, não se repetiu em sua recepção crítica.

¹ Jorge Amado, *O País do Carnaval* (Rio de Janeiro: Schmitd Editora, 1931).

² Jorge Amado, *Tenda dos Milagres* (Rio de Janeiro, 1969). Para o presente estudo usaremos a 21.ª edição do livro, publicada pela Record em 1978.

³ As referências históricas e bibliográficas contidas neste estudo são originárias, em sua maioria, de Paulo Tavares, *O Baiano Jorge Amado e sua obra* (Rio de Janeiro: Editora Record, 1980). Por interessante acaso, P. Tavares é amigo pessoal de Jorge Amado e aparece como um dos personagens de *Tenda dos Milagres*.

Em sua maioria, os romances de Jorge Amado não têm sido alvo de pesquisas exaustivas em círculos acadêmicos, seja no Brasil ou no exterior. A própria afirmação do autor de que escreve para o povo parece ter provocado o afastamento dos críticos de seus romances. Há exceções, contudo, à tendência geral. Acadêmicos e intelectuais do calibre de Eduardo Portella ⁴, Emir Rodríguez Monegal ⁵ e Claude Hulet ⁶, para citar apenas três, têm-se interessado pela obra do autor de uma maneira séria, reconhecendo nele um dos romancistas mais importantes da América Latina. Outros críticos ainda, especialmente nos Estados Unidos, nos últimos anos, elegeram Jorge Amado e sua obra como assunto de estudos sérios, como tema de teses de doutorado, livros e artigos. Um bom exemplo é o trabalho de Mark J. Curran, *Jorge Amado e a Literatura de Cordel* (Rio de Janeiro: Fundação Cultural do Estado da Bahia e Fundação Casa Ruy Barbosa, 1981) ⁷. Nesse estudo breve, Curran mostra que, em parte substancial da literatura de Jorge Amado, cria-se uma estrutura paralela pela incorporação da literatura de cordel, uma expressão especialmente sincera e pitoresca da cultura popular (do povo) do Nordeste brasileiro. Essa referência importante fornecida pela literatura de cordel coloca as obras de Jorge Amado dentro da estrutura da paródia, no ponto em que os romances, como *Tenda dos Milagres*, se voltam para o recurso de apelar para outros textos

⁴ Interesse especial oferece a exposição de Eduardo Portella por ocasião do seminário sobre o Romance Brasileiro Contemporâneo na Universidade de Brasília em 1977.

⁵ Rodríguez Monegal inclui Jorge Amado em sua *The Borzoi Anthology of Latin Literature*, em dois volumes (New York: Alfred Knopf, 1977), referindo-se aos romances do autor como «written in a brilliant oral style and displaying the author's gift for storytelling, ... saturated in Bahia's colorful and sensual folklore and larger-than-life characters».

⁶ Na importante antologia de Hulet (em três volumes) *Brazilian Literature* (Washington, D. C.: Georgetown University Press, 1975), ele propõe que «Jorge Amado is a strong believer in life, and it is lived life that he portrays with sincere and captivating joy. He himself is a part of the reality he paints. He inhales it, he immerses himself in it, it enters through his pores».

⁷ Além de Curran, outros estudiosos importantes da obra de Jorge Amado nos Estados Unidos incluem: Maria Luísa Nunes, «The Preservation of African Culture in Brazilian Literature: The Novels of Jorge Amado», em *Luso Brazilian Review*, vol. X, núm. 1 (Madison: Wisconsin, junho 1973); Bobby J. Chamberlain, *Humor: Vehicle for Social Commentary in the Novels of Jorge Amado* (tese de doutorado apresentada à Universidade de Califórnia em Los Angeles em 1976); V. J. S. Vincent, *Jorge Amado: Politics and the Novel* (uma tese de doutorado apresentada à Universidade do Novo México em 1970); Nancy, Baden, *Jorge Amado: Storyteller of Bahia* (tese de doutorado submetida à Universidade de Califórnia em 1971). E outros trabalhos mencionados no estudo de Curran e no compêndio bibliográfico de Paulo Tavares sobre Jorge Amado.

a fim de gerar uma espécie de legitimidade textual perante seu leitor. Da mesma maneira que Cervantes criou seu narrador onisciente ao lado de um Cide Hamete Benengeli, Jorge Amado nos oferece seu contador de estórias onisciente, apoiado pelo desafortunado Fausto Penna, nosso jornalista-poeta chifrudo, responsável por alguns dos capítulos-chave sobre a vida de Pedro Archanjo. Essa inserção de uma narrativa paralela no interior do romance representa uma auto-paródia, na qual autores implícitos e explícitos vão tecendo narrativas e, a despeito de textos já existentes, vão prestando, com esse ato, um certo respeito e homenagem aos seus antecessores, pois através desse processo, criam um novo texto.

Inerente ao processo de multiplicação de textos no interior da estrutura do romance, está a clara dimensão de canibalização ou carnavalização da estória oferecida ao leitor. Em um artigo muito conciso, Emir Rodríguez Monegal⁸ enfatiza a importância do Carnaval, da canibalização e da paródia na literatura latinoamericana:

... A partir das origens da nossa cultura, o processo brutal de assimilação de culturas alheias, o choque produzido pela violenta imposição de um ponto de vista cristão e feudal do mundo, e mais tarde a massiça importação de outra cultura bem diversa (a africana trazida por escravos), tudo isto levou a formas extremas de carnavalização.

Do ponto de vista sociológico, além do literário, *Tenda dos Milagres* expressa da melhor forma o choque proposto por Monegal dentro dos quase vinte romances de Jorge Amado. O fio condutor básico de *Tenda dos Milagres* é evidentemente a busca dos fatos relativos à vida de Pedro Archanjo, assim como a vida de Pedro Archanjo é dedicada à coleta de fatos sobre a cultura negra e a miscigenação que a História se recusara a reconhecer. Dessa maneira, Archanjo progressivamente se torna o signo e o símbolo da cultura brasileira, enquanto a histórica da sua vida (deveríamos dizer estória?), passa de mão em mão, de escritor para escritor, até ser finalmente escolhida pelo clube carnavalesco «Escola de Samba Filhos do Tororó», como tema para 1969, intitulando-se a apresentação «Pedro Archanjo em Quatro Tempos». Concluindo o romance nesse ponto, Jorge Amado força o leitor a voltar-se para o Pedro Archanjo real, se é que este pode emergir das muitas camadas de estórias contadas que se acumulam a partir do momento em que o Pelourinho e seu elenco de personagens memoráveis são pela primeira vez apresentados ao leitor. O que nos fica é a imagem de uma estória entregue a numerosos narradores,

⁸ Emir Rodríguez Monegal, «Carnaval, Antropofagia, Paródia», em *Sobre a Paródia*, núm. 62. *Tempo Brasileiro* (Rio de Janeiro, julho-setembro 1980).

alguns ditos jornalistas, outros, autores de literatura de cordel, e outros, finalmente, chamados escola de samba. Desse emaranhado de participantes textuais emerge finalmente a totalidade de Pedro Archanjo.

A carnavalização presente na obra de Jorge Amado tem sido apontada por outros críticos igualmente importantes. Um deles, Eduardo Portella, colega de Jorge na Academia Brasileira de Letras, fala de maneira convincente da importância do tema do Carnaval na obra do autor. O trabalho de Portella, originalmente apresentado por ocasião do Seminário sobre o Romance Brasileiro Contemporâneo, realizado na Universidade de Brasília em 1979, e publicado mais tarde como ensaio, intitula-se «Jorge Amado: a Descontração Poética no País do Carnaval»⁹. Aí encontramos penetrantes observações sobre a natureza da produção literária de Jorge Amado dentro do contexto da cultura carnavalizada do Brasil. Portella propõe que:

... Jorge costuma ser lido na sua dimensão explícita e nunca na dimensão que se esconde na outra cena, que é justamente a cena da paródia. E o que Jorge a todo tempo faz é fundamentalmente um discurso parodístico da crítica ao sistema e não puramente de apologia, pura e simples, de certos valores apenas sentimentalóides ou imobilistas, em termos de uma modificação do processo social.

No interior da leitura de Portella da natureza carnavalesca da obra de Jorge Amado, encontra-se a filosofia fundamental do primeiro romance do autor, *O País de Carnaval*, que todavia pode ser identificada em outros dos seus trabalhos posteriores. *Tenda dos Milagres*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*¹⁰, *A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água*¹¹ e *Tereza Batista Cansada de Guerra*¹², todos contêm as dimensões sociológicas de Carnaval que Eduardo Portella discute em seu estudo. Sob muitos aspectos: Jorge Amado talvez seja o escritor latinoamericano cujo trabalho melhor exemplifica esse tema de culturas em transição, da canibalização e carnavalização de sistemas literários e modelos aceitos, encontrados em alguns dos escritores mais importantes do hemisfério, entre os quais se incluem Severo Sarduy e Alejo Carpentier, de Cuba; José Donoso, do Chi-

⁹ Eduardo Portella, «Jorge Amado: A Descontração Poética no País do Carnaval», em *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, ano I, núm. 2, 2.º semestre (Rio de Janeiro, 1979), pp. 8-12.

¹⁰ Jorge Amado, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (São Paulo: Editora Martins, 1972).

¹¹ Jorge Amado, «A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água», em *Os Velhos Marinheiros* (São Paulo: Editora Martins, 1972).

¹² Jorge Amado, *Tereza Batista Cansada de Guerra* (São Paulo: Editora Martins, 1972).

le; Gabriel García Márquez, da Colômbia, e Jorge Luis Borges, da Argentina. É o que observa Monegal, com muita percepção, em seu estudo sobre o Carnaval:

... Por um lado, o Carnaval mesmo continua a enriquecer a cultura latino-americana em todos os níveis. Por outro lado, o processo de carnavalização não cessa porque há um permanente intercâmbio, a nível popular e os gerados por escritores e artistas. O exemplo melhor desse intercâmbio, a nível popular, que o romance latinoamericano pode oferecer é a obra de Jorge Amado... (*Gabriela Cravo e Canela, Dona Flor e Seus Dois Maridos, Tenda dos Milagres*) são majoritariamente dependentes do Carnaval e dos ritos afro-brasileiros em suas vertentes baianas (p. 14).

Sem realmente denominá-lo assim, tanto Portella como Monegal estão se referindo à expressão barroca, ou neo-barroca, inerente à obra de Jorge Amado e ao seu interesse em preencher o espaço em seus romances, abandonando-se à propensão de dar aos personagens uma vida própria e de deixá-los criar diferentes versões de si mesmos dentro do contexto de seu universo.

É dentro desse esquema literário neo-barroco que Jorge Amado se mostra realmente o senhor do seu universo. Assim, é ao leitor que compete reunir os diferentes fios de narrativa, numa tentativa de recriar Pedro Archanjo em *Tenda dos Milagres*. Perfeitamente apropriado é o cenário do romance, a Bahia, primeira capital do Brasil e uma das jóias arquitetônicas neo-barrocas mais impressionantes do hemisfério. O fenômeno do barroco na literatura é discutido pelo crítico e escritor cubano, Severo Sarduy, em seu livro *Barroco*¹³, no qual afirma:

... El espacio barroco es, pues, la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad —servir de vehículo a una información— el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasia y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*. El «objeto» del barroco puede precisarse es ese que Freud, pero sobre todo Abraham, llama *objeto parcial*; seno materno, excremento —y su equivalencia metafórica: oro, materia constituyente y soporte simbólico de todo barroco—, mirada, voz, cosa para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo, residuo que podríamos describir como la (a) Iteridad, para marcar en el concepto el aporte de Lacan, que llama ese objeto precisamente (a) (p. 100).

¹³ Severo Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974).

Essa busca do centro extraviado do universo de Pedro Archanjo, tanto em sua própria reconstrução da presença africana na Bahia como na tarefa de reconstituição por parte do leitor das muitas e diferentes versões de Pedro Archanjo que lhe são apresentadas, está certamente inserida no veio do barroco e neo-barroco que Sarduy identifica em seu ensaio.

Ao mesmo tempo em que *Tenda dos Milagres* entra na categoria dessa realidade neo-barroca, o romance deixa de prestar-se a um rigoroso exame textual no sentido teórico. É evidente que a obra não foi escrita com a intenção de criar uma realidade neo-barroca. Seria ainda uma evidente futilidade atribuir-se-lhe um método crítico rigidamente estabelecido. Para esse fim, é oportuno evocar Eduardo Portella, em sua advertência: «Se nós fizermos uma leitura puramente esteticista de Jorge, possivelmente vamos liquidar algumas das suas características mais ostensivas e mais identificadoras. Se nós, pelo contrário, ignoramos todo o pano de fundo social que dá cobertura explicativa a toda peripécia romanesca de Jorge Amado, nós também corremos o risco de promover uma mutilação de conseqüências críticas imprevisíveis.»

PEDRO ARCHANJO, HISTORIADOR-NARRADOR, E FAUSTO PENNA

Pedro Archanjo, de certa forma, é tanto o narrador de *Tenda dos Milagres* como seu assunto. Como uma espécie de historiador social, a mão literária de Pedro Archanjo faz-se presente em todo o texto. É claro que seu interesse em fazer do Pelourinho uma universidade popular se transforma naturalmente em um dos objetivos do autor implícito, ou seja, da voz narradora onisciente através da qual Jorge Amado fala ao leitor. Fausto, o suposto narrador da verdadeira história de Pedro Archanjo é relegado ao papel de *office-boy* e pesquisador chifrudo, evocando, de certa forma, o triste destino do historiador literário brasileiro, tal como o vê Haroldo de Campos em seu penetrante estudo *A Operação do Texto*¹⁴:

... O estatuto do historiador literário brasileiro é, por assim dizer, um estatuto dilacerado e dilacerante. Confrontado com um panorama diacrônico onde são raros os momentos de altitude, este historiador oscila entre a melancolia do profissional que não encontra um objeto satisfatório para o exercício de seu *métier* e a indulgência do fideicomissário que procura valorizar os bens sobre sua custódia (p. 13).

¹⁴ Haroldo de Campos, *A Operação do Texto* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1976).

As armadilhas que ameaçam o historiador, segundo Haroldo de Campos, são de certo as mesmas percebidas por um historiador profissional, pelo menos, em *Tenda dos Milagres*, ou seja, o caso do Professor Calazans, personagem inspirado em renomado acadêmico brasileiro, reconhecido por sua importante pesquisa sobre o movimento de Canudos, a quem é delegada a responsabilidade de escrever uma versão da vida de Pedro Archanjo que possa ser usada para consumo público, em uma campanha para a comemoração do centenário de nascimento de Archanjo. Para estimular as crianças de escola pública a escrever uma redação sobre a vida de Archanjo, Calazans é obrigado a esboçar um resumo higiênico do assunto, transformando Archanjo em uma espécie de estátua de gesso para contemplação pública.

Juntando-se a Calazans na comissão encarregada dos festejos do centenário, está o sociólogo Dr. Azevedo, também inspirado em importante acadêmico baiano. Azevedo é compelido a criar uma estátua cultural em torno da qual o governo do estado e uma companhia de bebidas possam erigir um edifício de orgulho cívico na cultura popular da Bahia. Para que a imagem de Archanjo agrade ao paladar dos membros dos altos escalões da sociedade provinciana, é necessário criar uma versão higienizada de Pedro Archanjo. O novo Pedro Archanjo deve ser um estudioso exemplar, que batalhou para elevar-se da pobreza, servindo agora para mostrar que a falta de dinheiro e o fato de ser negro não são barreiras intransponíveis para o sucesso. O fato de haver morrido pobre e desconhecido não impede os muitos cidadãos de utilizarem o seu tema para apresentar uma série de comemorações absurdas pelo seu nascimento. No caso de Calazans e Azevedo, nossos historiadores tentam preservar o sentido, quando não os verdadeiros fatos do que Archanjo representou, na esperança de que, de todos os sentimentos exagerados e distorcidos que cercam a recriação de sua imagem, ao menos algum bem possa advir. Seus esforços são mais bem sucedidos que os de Fausto Penna.

O poeta-jornalista chifrudo Fausto Penna é, indiscutivelmente, o mais interessante de todos os diferentes narradores ou historiadores criados por Jorge Amado em seu romance. Fausto é um personagem desafortunado, cujo papel é servir de contraponto ao brilhante cientista social americano, «o grande James D. Levenson», que lhe paga em dólares por sua pesquisa e rapidamente transforma em parceira de cama a Ana Mercedes, a secretária-jornalista-poeta, a qual termina representando a Rosa de Oxalá no bloco carnavalesco em homenagem a Pedro Archanjo.

Encontramos o Fausto Penna como narrador em cinco passagens distintas do romance. Cada uma delas constitui uma chave para o entendimento da carnavalização da narrativa tradicional criada por Jorge Amado

quando fala pelo suposto braço direito do grande Levenson. Em vez disso, o que o leitor aprecia é o fato de Fausto ser uma vítima do processo inteiro que cria a versão centenária de Pedro Archanjo, não sendo contemplado com qualquer das migalhas de brilho, mas sofrendo ainda mais com a ignonímia que o abateu no fim da vida. Logo no começo do romance, Penna deplora seu destino, advertindo o leitor de que a versão de Pedro Archanjo finalmente produzida está destorcida, em um sentido, trazendo à mente a citação prévia de Haroldo de Campos sobre a natureza dos historiadores literários:

«... Impõem-se alguns esclarecimentos preliminares, pois tal assunto resultou, do começo ao fim, um tanto absurdo, insensato jogo de equívocos. Ao rever minhas notas, não posso fugir à evidência nelas expressa: sob muitos aspectos o contra-senso e o disparate permanecem, tudo confuso e obscuro apesar de meu esforço, real e ingente, creiam-me ou não (p. 19).

Reconhecendo as deficiências de sua pesquisa, Fausto Penna começa a criar uma narrativa paralela à já iniciada pelo Dr. Levenson. Penna reconhece que muitos dos detalhes da vida de Archanjo lhe fugiram: «Da existência de Archanjo escaparam-me não só os detalhes mas fatos importantes, talvez vitais. Com freqüência, encontrei-me ante o vazio, um hiato no espaço e no tempo, ou em face de acontecimentos inexplicáveis, múltiplas versões, interpretações disparatadas, completa desordem no material recolhido, informações e informantes contaditórios» (p. 20). As observações de Penna, de forma concebível, poderiam corresponder às daqueles que leram o romance *Tenda dos Milagres*, o próprio trabalho que Fausto se encontra prefaciando sem imaginá-lo. O pretexto que ele utiliza para justificar a sua outra versão de Archanjo, diferente da apresentada por Levenson, é que nada da sua pesquisa foi incorporado pelo estudo do cientista social americano. O professor e pesquisador de Columbia optou pelo aproveitamento de uma foto de Archanjo, dispensando todos os dados acumulados por Fausto: «De todo o material enviado, o sábio usou apenas a fotografia ao publicar em inglês a tradução de boa parte da obra de Pedro Archanjo...» (p. 23). Penna perturba-se pelo fato de o seu nome jamais aparecer no estudo de Levenson e, quando aparece novo convite para escrever uma outra versão da história de Pedro Archanjo, ele o aceita: «Nem uma vez ao menos meu nome é citado nem há referência a este trabalho nas páginas de James D. Levenson. Assim sendo, sinto-me livre e à vontade para aceitar a proposta que vem de me fazer o senhor Dmeval Chaves, o próspero livreiro da Rua da Ajuda, agora também editor,»

para a editoração e comércio dessas despreziosas páginas.» Reconhecendo que a sua pesquisa sobre Archanjo ensinou-o a acautelar-se diante dos livreiros, Penna exige um contrato escrito no início de sua carreira como escritor, diversamente de Archanjo, uma vítima de Bonfanti, o livreiro cordial que lhe deu muitas dores de cabeça.

Nesse ponto da narrativa, Fausto abre mão do seu papel de narrador em favor de uma outra voz, onisciente, que pode reunir todos os fios do tecido da estória de Archanjo e da vida de Fausto. Penna reaparece cerca de trinta páginas depois, tempo suficiente para que o leitor perceba como Levenson transformou o jornalista-poeta em uma espécie de moleque de recados, a fim de afastá-lo enquanto se encontra com Ana Mercedes. Penna admite seu ciúme difícil de agüentar e imagina a imensidão dos cornos que seu estado de chifrudo o forçam a carregar. Contudo, insiste em seu amor por Ana Mercedes e em sua busca de informação sobre Pedro Archanjo.

Cerca de sessenta páginas adiante, Fausto Penna reaparece, desta vez com uma prova adicional de que ninguém conhece a estória real de Pedro Archanjo, agora um personagem que lhe pertence —«Afinal, Pedro Archanjo é o chão onde lavoro, é roça minha» (p. 114)—. Nesse ponto, entrega um artigo ao *Jornal da Cidade*, cuja campanha publicitária em torno de Pedro Archanjo vai de vento em popa. Seu artigo, naturalmente, é rejeitado por contar a verdade sobre Archanjo, com a afirmativa do diretor: «Isto é exatamente o que não quero: essa falta de respeito com um grande homem, com um espírito superior. Esse achincalhe, esse apenamento da figura de Archanjo. Não admito» (p. 115). A imagem do Archanjo, mestiço pobre, mas socialmente aceitável, deve ser mantida. Fausto se torna um inimigo do processo de criação do mito de Archanjo, como brada o editor: «Se lhe compramos essa laudas de tragarelices e maledicências é exatamente para pô-las fora, para que não sejam usadas e não maculem a imagem de Pedro Archanjo. Meu caro Fausto, pense nas crianças das escolas» (p. 115). Fausto imagina que seu empenho em contar a verdadeira estória de Archanjo pode ser impossível. Pensa agora na possibilidade de juntar-se ao movimento de fabricação do mito de Archanjo e contempla a produção de uma peça sobre ele: «Propõem-me um projeto de peça sobre Pedro Archanjo, ou melhor, de espetáculo, eles não gostam da palavra peça. Vou estudar o assunto e se me derem ao menos parceria na direção, talvez embarque na aventura» (p. 116). De conhecedor de todos os fatos sobre Archanjo, Penna agora passa a uma outra posição, aceitando dirigir uma versão teatral higienizada de estória da sua vida.

Em conseqüência, mais sessenta páginas de narrativa e Fausto reaparece

rece, desta vez com outro fracasso para adicionar à longa lista que vem acumulando desde a primeira vez em que nos é apresentado, no começo do texto. Para dar vazão à sua contida ira social contra o sistema governamental econômico e político. Fausto transforma Pedro Archanjo em guerrilheiro urbano, no estilo Black Panther dos fins dos anos 60 nos Estados Unidos: «... o póstumo destino teatral: líder operário em greve, Black Panther racista a recusar a miscigenação, a pregar a guerra santa contra os brancos, mulato baiano criador de civilização, tanto se me dava. Eu queria a peça em cartaz» (p. 176). Neste ponto, Penna já engrossa as fileiras de militantes por uma versão mitificada de Pedro Archanjo. Para desespero de Fausto, contudo, as autoridades cívicas não apreciam a sua visão de Pedro Archanjo como guerrilheiro. A peça é suspensa pelas autoridades, vítima da censura oficial: «A censura proibiu a peça e, segundo me disseram, enviou o nome dos autores à polícia para as competentes fichas» (p. 177). Quando Penna resolveu escrever a versão verdadeira da vida de Archanjo, o jornal recusou seu artigo. Quando decide fantasiar uma existência de guerrilha para Archanjo, o governo suspende sua peça. Como ele próprio admite mais adiante, «Regressei a zero e de nada valeu o sacrifício». O principal narrador paralelo do romance parece condenado ao fracasso. Sem afirmá-lo, Penna talvez agora imagine que sua própria vida tornou-se uma paródia daquilo que Archanjo representou: Archanjo, o estudioso, como Penna, o pesquisador, produz um trabalho difícil de publicar; Archanjo, o escritor, como Penna, o escritor, tem problemas com os livreiros; Archanjo e Penna têm problemas com suas amadas, Rosa de Oxalá e Ana Mercedes, e finalmente, Archanjo, o subversivo, reflete-se em Penna, o subversivo. De forma estranha e retorcida, o pesquisador e suposto biógrafo de Pedro Archanjo assumiu as características de objeto de seus estudos. Evidentemente, Penna não é mais de que uma versão carnavalizada, irônica e canibalizada de Archanjo, exatamente igual à versão de centenário, produzida para consumo público. Os paralelos óbvios estão lá para serem traçados. O reflexo quase paródico dos desejos de biógrafo sobre os do seu assunto literário evocam tramas semelhantes em *The Aspern Papers*¹⁵, de Henry James, e *Aura*, de Carlos Fuentes¹⁶, dois romances onde biógrafos-historiadores, como Fausto Penna, sofrem o destino de constituírem pálidos reflexos das figuras históricas que estão es-

¹⁵ Henry James, «*The Turn of the Screw*», «*The Aspern Papers*» e outras histórias (Londres, 1965). James cria um biógrafo-historiador a quem chama «A publishing scoundrel», para pesquisar sobre a vida de Jeffrey Aspern, um poeta.

¹⁶ Carlos Fuentes, *Aura* (México: Era, 1972). Fuentes engendra o historiador Felipe Montero para recriar a vida do General Llorente, que deixou uma autobiografia a ser traduzida e organizada.

tudando. Semelhante ao «publishing scoundrel» de James e ao Felipe Montero de Fuentes, Fausto Penna julga-se uma espécie de sucessor do seu biografado, repetindo, algo ironicamente, alguns dos principais problemas enfrentados por seu protagonista. Nos três casos, os biógrafos são visivelmente menores que o alvo de suas investigações.

A esse ponto, Fausto desaparece outra vez do texto da nossa voz autoral onisciente, que chega agora à reta final de *Tenda dos Milagres*. À página 295, próximo ao fim do romance, temos o reaparecimento de Fausto, desta vez para despedir-se dos seus leitores. O título breve desse capítulo apresenta uma legenda esclarecedora: «Filosofando sobre o talento e o sucesso, despede-se Fausto Penna: já era tempo.» Nosso narrador global dispensa o jornalista-poeta habilmente, com três palavras oportunas: «Já era tempo.» Obviamente, a utilidade de Penna está inteiramente esgotada.

O capítulo final de Fausto apresenta um número de itens interessantes para o leitor. Por exemplo, ele rompe abertamente com a sociedade aceita a que tanto havia tentado juntar-se, admitindo afinal, «No fundo do meu ser dorme um inconformado, um marginal da sociedade, um radical, um guerrilheiro e disso faço praça nas ocasiões devidas (atualmente vasqueiras e perigosas, não preciso explicar os motivos estão na cara, como se diz)». As palavras de Penna refletem um autor frustrado que prefere culpar o dedo anônimo da censura por seu fracasso em explicar a razão de sua marginalização da sociedade, uma visível referência irônica do autor do romance, ele próprio. Penna continua então, para dizer que não mais pode escrever sobre Archanjo, preferindo evitar engajar-se no processo de fabricação do mito, no qual tantos embarcaram por ocasião do centenário: «Quanto a Mestre Archanjo, aqui o deixo, na cadeia, não o acompanho adiante, não vale a pena. Que saldo positivo oferecem seus últimos quinze anos, à exceção do livro de culinária? ... Nessas festas grandiosas do centenário é tão estridente o barulho, as girândolas da louvação oficial espocam com luz tamanha que se torna difícil enxergar os contornos exatos da figura. Da figura ou da estátua?... Despeço-me, senhores, deixo Pedro Archanjo na cadeia.»

A essa altura, desaparece Fausto Penna de *Tenda dos Milagres*, não antes de haver contribuído com uma parcela importante da narrativa total do livro. Essa criação paralela à voz autoral global oferece informação significativa ao leitor, fornecendo ainda uma boa dose de cômico alívio ao desenrolar do desvendamento do mistério que envolve a vida de Pedro Archanjo. Sobretudo importante parece-me o fato de os pensamentos de Penna sobre a deformação da imagem de Pedro Archanjo evocarem uma das citações do começo do romance, quando James Amado faz uma referência à imagem de Gregório de Matos. Em suas notas às *Obras comple-*

*tas de Gregório de Matos*¹⁷, James Amado fala exatamente sobre o mesmo processo de transformação de uma pessoa verdadeira em mito socialmente aceitável. Sob um ponto de vista real, sua colocação sobre o processo de carnavalização e canibalização merece ser repetida, pois sumariza as palavras de Fausto Penna sobre a dificuldade de apresentar o Pedro Archanjo real, ou mesmo uma descrição acurada do que realmente acontece com o personagem quando atinge o fim do processo de heroização:

... Deveriam esses letrados atentar para a verdade de que o poeta preferiu não ser justo nem injusto, importante ou anônimo, não se recolheu ao santuário do eremita nem se permitiu o refúgio no campo, de que, antes, fora nostálgico. Gregório de Matos não se perdeu na abstinência da ação nem da paz da contemplação sem engajamento. Praticou a vida que sua poesia lhe ensinou, o amor e a liberdade do homem para além da medida comum...

As notas de James Amado, assim como o romance de Jorge Amado, exprimem uma tomada de posição em relação à natureza da biografia e à criação de um herói (e um marginal). Qual, então, a imagem fiel de Pedro Archanjo? Quem será capaz de retratá-lo como realmente era? Enquanto Salvador esforça-se por criar um herói, a pergunta que permanece nos lábios de todos, inclusive do leitor de *Tenda dos Milagres*, é: Quem é finalmente Pedro Archanjo?

A resposta a essa interrogação é fornecida pelo narrador global do romance, quando escreve o capítulo final. Quem era Pedro Archanjo? Provavelmente a soma de todas as características que lhe foram atribuídas pela totalidade dos participantes da apresentação carnavalesca «Pedro Archanjo em Quatro Tempos», da Escola de Samba Filhos de Tororó. O último capítulo do livro descreve o Pedro Archanjo real, não apenas um homem, mas um amálgama de muitos, tal como o romance é a soma de numerosas vozes narrativas: um autor implícito, uma escola de samba, um poeta chifrudo, a literatura de cordel e um professor universitário de História, para não mencionar numerosos agentes outros da narrativa paralela que se apresentam no desenrolar da obra.

... Pedro Archanjo Ojuobá vem dançando, não é um só, é vário, numeroso, múltiplo, velho, quarentão, moço, rapazola, andrilho, dançador, boa-prosa, bom no trago, rebelde, sedicioso, grevista, arruaceiro, tocador de violão e cavaquinho, namorado, terno amante, pai d'égua, escritor, sábio, um feiticeiro. Todos pobres, pardos e paisanos (p. 337).

¹⁷ *Obras completas de Gregório de Matos*, com apresentação de James Amado (Rio de Janeiro, 1969).

O único narrador efetivo que sobra para contar a verdadeira estória é uma escola de samba composta de indivíduos que representam tudo aquilo que Pedro Archanjo Ojuobá foi e é. Em um verdadeiro *tour de force*, a voz autoral implícita admite que Pedro Archanjo pertence ao povo e que o Carnaval será o derradeiro narrador de sua vida. Solução perfeita para o que de fato havia sido uma contínua carnavalização, desde as primeiras páginas de *Tenda dos Milagres*.

