

---

A CARNAVALIZAÇÃO DA MORTE  
EM QUINCAS BERRO D'ÁGUA

Robson Pereira GONÇALVES\*  
UFSM

Quando um homem morre, ele se reintegra em sua respeitabilidade a mais autêntica, mesmo tendo cometido loucuras em sua vida. A morte apaga, com sua mão de ausência, as manchas do passado e a memória do morto fulge como diamante.  
Jorge Amado

Já em seu livro de estréia, *País do Carnaval*, Jorge Amado, na busca de uma substância para a sua literatura, definia a sua visão social do universo brasileiro em uma oposição básica: o ambiente autoritário, repressivo, da lei e das instituições, do capital e da ordem (na acepção de Antonio Cândido<sup>1</sup>) versus o ambiente igualitário, público, desreprimido, da liberdade e da desordem. No primeiro caso, seus personagens

---

<sup>1</sup>CANDIDO, Antonio. "Dialética da Malandragem" in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº 8, 1970.

---

estão, significativamente, identificados com o poder, com o aviltamento social, com a hierarquia e o autoritarismo. É o ambiente da limpeza, da oficialidade, do parentesco, da repressão social e econômica. No segundo caso, os personagens representam a massificação, a sujeira, a luta pela liberdade, o lugar do descontrole e da malandragem. O primeiro espaço é, na opinião de Roberto da Matta<sup>2</sup>, constitutivo e simbolizado pela casa - lugar regido pela hierarquia, pelos lugares definidos e uniformizados. Já o outro espaço é o da rua - lugar do engano, das decepções, da ambigüidade na instrumentação da vida.

Em *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, novela integrante do livro *Os Velhos Marinheiros*, 1959, Jorge Amado reincide na sua visão, literária e carnavalesca, de opor dois espaços para melhor compor sua leitura do mundo social brasileiro. A ambientação da novela recorre a dois universos: de um lado, o espaço da família burguesa, da ordem institucionalizada, espaço da repressão e do não-desejo; de outro, o submundo desierarquizado, lugar do desejo desenfreado e marginal. Entre esses dois espaços perambula seu herói Quincas - relativizador das diferenças, paladino da desrepressão. A aposta na relativização daqueles espaços na novela, é o que permite a Jorge Amado fabular uma estória, anedótica, fantástica, centrada num herói malandro. Vale dizer, o autor revigora a figura do anti-herói - na linhagem de um Leonardo de *Memórias de um Sargento de Milícias* e do marioandrino *Macunaíma* - como representação central do mundo social brasileiro.

---

<sup>2</sup>DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio, Zahar, 1979, p.67-118.

---

A actancialidade e a carga dramática de Quincas é o fio condutor da crítica aos espaços opostos na narrativa. Nessa medida, o que caracteriza a novela de Jorge Amado, é essa ironia, essa desmesura, própria de uma arte vinculada ao popular e com pretensões de um alcance público. Nesse caso, o húmus da narrativa, que se quer moderna, é a ritualização e a mitificação de uma cultura e de heróis exemplares, oriundos de uma repressão oficial. Essa literatura que simboliza o social, com pretensões críticas, se nutre não de um tempo histórico e evolutivo, pois o terreno da ficção se estende para mais além de limites e demarcações. O paralelo dessa temporalidade moderna é, na opinião de Octávio Paz, o presente do texto ficcional, pois:

A vida social não é histórica, mas ritual; não é feita de mudanças sucessivas, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal. O passado é um arquétipo, e o presente deve se ajustar a esse modelo imutável; além do que, esse passado está sempre presente, já que retorna no rito e na festa<sup>3</sup>.

Reside, então, nessa tentativa de superação da história o cerne da passagem e do deslocamento do personagem Quincas, na visão de Jorge Amado, como fonte virtual da relativização dos pólos contrários e em atrito, para um espaço mítico social. Essa receptividade dos elementos ficcionais determina, na novela, o encontro com o imaginário popular, principalmente pelas suas ritualizações. Nesse ponto, o tema da morte, que é o centro da narrativa, aponta para a mudança e a extinção daquele antagonismo social, propondo um retorno. Retorno cíclico já que resulta da efemeridade. O que subjaz no texto ficcional, e

---

<sup>3</sup>PAZ, Octávio. *Os Filhos do Barro*. Rio: Nova Fronteira, 1984, p.26.

---

na letra de Jorge Amado, é uma crítica a si próprio e, pela tematização da morte, a construção de uma consciência dialógica. Consciência essa que se nutre, principalmente, de um diálogo com os símbolos e o imaginário da cultura popular.

É curioso notar, na novela, que a ambientação da praça pública instaura uma espécie de paganismo. A praça pública e/ou o espaço popular é o local virtual por onde melhor se expressam as ritualizações ditas pagãs. Esse paganismo que é dialógico em essência remete a uma circularidade, a uma regeneração. Vale dizer, ao contrário do ambiente da casa (na novela simbolizada pela família de Quincas e os santeiros) que propugnava uma salvação cristã, pessoal, individual, esse paganismo reforça a proposta, pela morte carnalizada, de um tempo infinito e impessoal. É a crença na ressurreição e na falibilidade temporal.

*Cada qual cuide de seu enterro, impossível não há.* Essa sentença de Quincas Berro D'Água espelha a descrença na ordem institucionalizada - ordem do discurso monológico, de herança católica, hierárquica e repressiva e que formaliza a ambientação do Quincas funcionário público. Por conseguinte, o desejo a ser cumprido é o de não acreditar na morte - uma impossibilidade, porquanto é perecimento. Desse confronto entre casa e rua, surge na novela e na leitura que Jorge Amado faz da sociedade baiana/ brasileira, a relativização de um discurso transcendente e igualitário. É, na concepção de Bakhtin, a representação da idéia<sup>4</sup>. É a mensuração do discurso em sua objetividade,

---

<sup>4</sup>BAJTÍN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Mexico: Siglo Veintiuno, 1984, p.325.

---

numa forma neutra de encarar a relação entre o eu e o outro, ou seja, a consciência emanada daquele conceito passa para uma outra consciência como se fosse própria.

Jorge Amado constrói a sua novela na crença de uma dialética, que sustentaria a criação literária bem como uma análise da sociedade. Dessa forma, o texto apresenta dois universos bem definidos: de um lado a família de Quincas - Vanda, a filha, a mulher Otacília, a tia Marocas, tio Eduardo, o genro Leonardo, padre Roque e os santeiros. De outro, Quitéria do Olho Arregalado, Curió, Negro Pastinha, Cabo Martin, Mestre Manuel, as prostitutas e os vagabundos. No primeiro universo, o sintoma que subjaz é o da repressão, do poder, da instituição. No segundo, é o espaço da liberdade, da igualdade, da praça pública. O agente do confronto é Quincas Berro D'Água que faz a relativização dos universos através de seu deslocamento de um para o outro, numa espécie de ritualização e dramatização daquela dialética. O personagem seria, de acordo com Bakhtin, o produto abstrato do diálogo<sup>5</sup>. Nessa medida, pode-se entender a dialogia como própria da natureza social, pois é ela que permite a passagem, o deslocamento do personagem de um universo para outro. Essa ritualização conforma o deslocamento, pois como afirma Roberto da Matta:

o ritualizar como o simbolizar, é fundamentalmente deslocar de lugar - o que traz uma aguda consciência da natureza do objeto, das propriedades do seu domínio de origem e da adequação ou não do seu novo local. Por isso, os deslocamentos conduzem a uma conscientização de todas as reificações do mundo social, seja no que elas têm de arbitrário, seja no que têm de necessário. É por isso que o mundo do teatro,

---

<sup>5</sup>Ibidem, p.334.

---

com sua verdadeira artificialidade e arbitrariedade, é capaz de como-  
ver<sup>6</sup>.

O deslocamento serve, na novela, para reificar a persona drama-  
tica e, mais ainda, pela oposição dos universos antagônicos sustentar o  
caminho da relativização, uma espécie de síntese do homem em bus-  
ca de sua liberdade. Dessa forma, o ponto fulcral na narrativa não são  
as peregrinações rocambolísticas de Quincas, suas aventuras e gestas,  
mas a sua representação daquilo que, imaginariamente, supera os dois  
pólos: a morte plural. Esta parece ser a consciência crítica que emana  
do texto, pois o herói, campeão fúnebre, é o pivô da relativização da  
natureza social. Quincas torna-se uma espécie de arlequim perverso,  
pois a morte parodiada estabeleceria, sempre, a ambigüidade da or-  
dem natural. É pela morte que se estabelece, também, o grau mítico e  
fantástico da narrativa:

O que nos leva a constatar ter havido uma primeira morte senão física  
pelo menos moral, datada de anos antes, somando um total de três,  
fazendo de Quincas um recordista da morte, um campeão do faleci-  
mento, dando-nos o direito de pensar terem sido os acontecimentos  
posteriores - a partir do atestado de óbito até o seu mergulho no mar -  
uma farsa montada por ele com o intuito de mais uma vez atazanar a  
vida dos parentes, desgostá-los a existência, mergulhando-os na ver-  
gonha e nas murmurações da rua<sup>7</sup>.

Aquelas três mortes de Quincas Berro D'Água podem ser sistemati-  
zadas a partir do conceito freudiano de desejo. O desejo, na teoria psi-  
canalítica, é sempre um vir-a-ser, ou seja, remete para um *ad futurum*,

---

<sup>6</sup>DA MATTA, Roberto. Op. cit., p.76-77.

<sup>7</sup>AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. Rio: Record, 1979, p.17.

---

onde se espera a sua realização. Nessa medida, implica numa fantasia alhures de um gozo total, que é o que se espera com a morte. Isso é conotado, teoricamente, pela simbolização do falo, isto é, o desejo como pulsão virtual é visto como símbolo e sintoma da sexualidade mais radical. Dessa forma, o desejo carrega em si, na ação cotidiana e/ou imaginária, a erotização do falante como forma última da existência. Nesse caso, desejo é visto aqui como vida, como poder de retorno imaginário. No texto de Jorge Amado, quando da primeira ruptura com a família, Quincas recebe como prêmio à sua aposentadoria uma caneta. É esta metáfora falofórica que vai impulsionar o sujeito, que é narcísico, para um outro espaço, em busca de seu desejo, dito de liberdade. É pelo símbolo da pena que escreve, ou escreveu, uma história que engendra uma ruptura, um primeiro falecimento. De outro lado, é pela simbolização da caneta que se inscreve uma nova história, um novo universo, onde as regras deverão ser ditadas por aquele imaginário não tão interdito como outrora. A função da caneta é, por conseguinte, de ser um elemento de dupla simbolização: presentificar a ruptura da vida do personagem, instituindo aí a mitificação de uma morte familiar e social e, também, de ser o ícone que escreve e inscreve o discurso, a narrativa. Assim, tanto o escritor/ inventor/ contador de histórias como o personagem têm em comum o fato que o desejo-prazer é decorrente da erotização da linguagem, simbolizada pelo falo/ caneta.

A morte engendra uma pulsão que, ao invés de sustentar uma passagem alhures, é fortificada pelo desejo de retorno à vida. Assim, pulsão de morte, em psicanálise, pode ser lida como pulsão de vida. E é aí que se inscreve, pelo sintoma de cada um, a erotização de nossos

---

atos e nossas ações, como também a fantasia de liberdade e de realização do desejo. Erotizar a própria narrativa é viver em consonância com o seu desejo, é transparecer seu sintoma. Por outro lado, o sujeito tem em sua constituição uma interdição, oriunda de uma falta original, que é a do gozo absoluto, a verdade suprema, mas que no movimento deslizante do desejo em conluio com a pulsão de morte simboliza o indivíduo em sua existência. Na novela amadiana, Quincas percebe que o não assinar, mas simbolizar o seu primeiro óbito é a crença de que sua narrativa virtual estaria assegurada, ou seja, erotiza na ruptura a possibilidade de vida, de gozo.

A primeira morte, no texto dita como uma morte moral, é representada como causa da repressão familiar e social. Essa cessação de vida é oriunda da interdição do desejo e estabelece a neurose como signatária das relações do personagem com seu trabalho e sua família. Por isso, pelo interdito, é que o personagem é visto como um pai de família e funcionário exemplar. Quincas, ao estabelecer uma morte imaginária, onde a frustração impulsiona aquela ruptura e o prejuízo é a anulação do desejo, determina um ritual de passagem em que a possibilidade é a liberdade. Aquela falta no ambiente caseiro e no trabalho tem como objeto uma satisfação que não se realiza, por isso o personagem troca de ambiente e entra numa vida imaginária, sem castração<sup>8</sup>.

A segunda morte é social. É a morte do porre em público. Nesse espaço, alentado por Quincas como o da satisfação do desejo, acon-

---

<sup>8</sup>DOR, Jöel. *Introduction à la lecture de Lacan*. Paris: Ed. Denöel, 1985, p.105.



---

tece a irmandade e a sexualidade como sinônimos de vida. Sua nova família agora, ao invés do sofrimento, comemora a morte pela bebida, é o triunfo dos desajustados, dos fora-da-lei. Portanto, é nesse universo que o conflito entre casa e rua tem o seu âmago. Essa segunda ruptura do personagem com a sua escolha de uma satisfação de vida, satisfação essa que se dá na rua e na praça pública, também não impulsiona para um gozo de seu desejo. A privação do objeto de desejo traduz um prejuízo imaginário, sendo que o objeto é, desta vez, simbólico<sup>9</sup>.

A terceira morte, que acontece no mar, se caracteriza por uma falta simbólica - a castração. Aqui o objeto é imaginário, é a retomada da lei, o encontro do faltoso com o pai repressor. Na novela, a narração indica ser este o desejo de Quincas de uma morte no mar, pois é a herança do avô e de seu pai - velhos marinheiros. O mergulho no mar da morte, esclarecida como real, é o mergulho de uma satisfação imaginária<sup>10</sup>. Repousa nessa mitificação de uma transcendência e de um possível encontro numa outra cena, o anedotário popular e sua maior riqueza - a desmensuração do imaginário. Quincas, na construção fabular de Jorge Amado, integra-se em uma espécie de síntese do herói, do homem do povo, no mundo da lenda, lugar perfeito para a integração da imaginação e da ilusão da satisfação.

A circularidade dialógica se inscreve, na narrativa, nas três instâncias que formam o universo fictício/ literário: real, imaginário e simbólico. É por eles, costurados pelo sintoma do personagem e/ou do narrador,

---

<sup>9</sup>Ibidem, p.105.

<sup>10</sup>Ibidem, p.106.

---

que se estabelece uma analogia - um ponto de encontro - com a vida vivida. A mitificação de Quincas se dá pela dita verossimilhança do desejo do personagem e a relação que este manteria com a recepção social. A cultura popular se nutre principalmente de seus mitos, de suas ritualizações, portanto é pela forma sintomática da ilusão que se dá a recepção da novela e o mundo popular. Na opinião de Octávio Paz:

A sedução que os mitos exercem sobre nós não reside no caráter religioso desses textos - essas crenças não são as nossas crenças -, mas no fato de que em todos eles a fabulação poética transfigura o mundo e a realidade<sup>11</sup>.

Na esteira da narrativa de Quincas Berro D'Água, por extensão em outras obras de Jorge Amado, subjaz a expectativa de que a modernidade da novela resida na relação que dois elementos mantêm com o social: a analogia e a ironia. No primeiro caso, trata-se de uma tradição literária e que se desenvolve principalmente na literatura contemporânea: a arte das correspondências. O texto literário se configuraria como uma espécie de tradução do social. Na novela, essa tradução se verifica pelo uso abundante de referências geográficas, pelo emprego de linguagem chula e na caracterização de personagens verossímeis. No segundo caso, a ironia é própria do ambiente público e, mais, é uma das formas pelas quais essa narrativa, dita carnavalizada, observa uma consciência popular. Nessa medida, a ironia

é a metáfora na qual a alteridade se sonha unidade e a diferença projeta-se ilusoriamente como identidade. Pela analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade ordena-se e torna-se in-

---

<sup>11</sup>PAZ, Octávio. Op. cit., p.75.

---

teligível; a analogia é a operação, por intermédio da qual, graças ao jogo de semelhanças, aceitamos as diferenças<sup>12</sup>.

É exatamente a caracterização irônica, crítica, debochada de Quincas o que permite essa projeção do texto literário na recepção com o social. A fabulação desse universo paródico, carnavalesco, que determina uma busca de identidade. Nesse sentido, a morte plural de Quincas é a forma de dialogização daquele encontro faltoso com o pai, pois

a analogia implica não a unidade do mundo, mas sua pluralidade, não a identidade do homem, mas sua divisão, seu perpétuo dividir-se. A analogia diz que cada coisa é metáfora de outra coisa, porém no plano da identidade não há metáforas: as diferenças se anulam na unidade e a alteridade desaparece<sup>13</sup>.

Qual identidade é buscada por Quincas? Seria essa identidade uma projeção de um desejo coletivo, representação do apelo popular? Na narrativa, muito embora o personagem procure realizar seu desejo - a morte no mar - este só se realiza em conluio, num jogo de espelhos, com a analogia. O problema é que Quincas não tem consciência de que é um e, ao mesmo tempo, é o outro. Essa natureza dialógica do homem é o que proporciona a afirmativa de que a morte não conclui e, mais, não outorga a identidade. Jorge Amado não propõe uma representação da morte em seu íntimo, pois tem consciência de sua impossibilidade. Ao contrário, carnavalesca a identidade de Quincas, pois entende que a morte não carrega em si soluções e conclusões. Essa

---

<sup>12</sup>Ibidem, p.99.

<sup>13</sup>Ibidem, p.100.

---

imagem do herói, dialógica e inconclusa, se assemelha à afirmação de Bakhtin de que

solamente el hombre existe en forma de yo o de otro, pero ningún otro fenómeno pensado por mí. La literatura crea las imágenes absolutamente específicas de los hombres en los que el yo y el otro se combinan de una manera especial e irrepetible: el yo en forma del otro o el otro en forma del yo<sup>14</sup>.

A novela amadiana se configura como um texto carnavalizado a partir da percepção do mundo apresentado na narrativa. Seguindo a esteira de Bakhtin e da nossa leitura do *Macunaíma* de Mário de Andrade, pode-se afirmar que existem quatro categorias de apreensão do mundo carnavalizado<sup>15</sup>: familiaridade, na novela é mostrado o vocabulário da praça pública, chulo, sem um senso pudico, onde se estabelece uma suspensão das regras de comportamento social; excentricidade, no texto a conduta do herói é defendida como não repressiva, sem censura, onde as ações abusam do desrespeito das convenções; *mésalliances*, a narrativa apresenta uma série de aproximações antagônicas - o sublime do grotesco, o sério do cômico, o sagrado do profano, etc; profanação, o personagem Quincas, em sua atitude malandra, se conduz arbitrariamente naqueles universos opostos, nutrindo-se ora de um ora de outro, com isso construindo um sistema de relações paradoxais, onde a paródia da morte é o exemplo central.

O tema central - a morte - antes de ser lido como uma metáfora carnavalizada, proposta de um retorno, deveria ser entendido, aqui,

---

<sup>14</sup>BAJTÍN, Mijaíl. Op. cit., p.334-335.

<sup>15</sup>GONÇALVES, Robson Pereira. *Macunaíma: carnaval e malandragem*. Santa Maria: UFSM/Imp.Univ., 1982, p.22.

---

como a mitificação da navegação do herói em águas não conhecidas e com a aposta de um retorno poético - terreno da legenda. A questão dessa mitificação é irônica porquanto a passagem do personagem para um outro lado não se dá pela sua gesta, mas com a ajuda dos amigos que o carregam, na percepção de que está embriagado, a cumprir a promessa de morrer no mar.

Morte e água estão diretamente conectados no texto amadiano. Quincas quando era ainda o funcionário exemplar Joaquim Soares da Cunha só bebia água, a mudança para a cachaça ocorre simultaneamente à primeira ruptura, a da morte social. É como o painho, como Quinzinho, como Quincas que se estabelece uma outra situação: a alcunha do berro d'água. Como afirma MD Magno:

O nome de Berro D'Água certamente veio porque, segundo uma piada velha do Brasil, e que Jorge Amado deve ter colhido, deram água para um sujeito que só matava a sede com cachaça... Mas, justamente, dizemos que um sujeito que bebe muito "está na água, na maior água". E é na água que o Quincas vai se dissolver miticamente depois da sua morte<sup>16</sup>.

O berro d'água é ironicamente um duplo: de um lado o fervor do herói em representar, via cachaça, o lado boêmio e libertário e, de outro, o fervor de morrer na água. O grito é a lança mítica, ritual carnavalesco que indica a passagem e o retorno no campo da poesia. Deve-se notar, também, que a segunda morte, a do porre, registra um retorno de Quincas para Joaquim Soares da Cunha que, como uma última despedida, se reencontra com a família. Quincas tem que morrer no-

---

<sup>16</sup>MD MAGNO. *O porre e o porre do Quincas Berro D'Água*. Rio: Aoutra, 1985, p.68.

---

vamente para comemorar sua gesta, fazer valer a profecia de ser o timoneiro de sua própria despedida da vida. Novamente o significante líquido, a cachaça, é a ponte para a lenda.

Mas, morto o personagem, a família é chamada e imediatamente vai transformá-lo de novo em Joaquim Soares da Cunha, para que possa ser enterrado por ela. Acabam, porém, deixando o cadáver com seus amigos de boemia e começa, então, a cachaça a percorrer a turma. De repente, dão cachaça ao defunto; e ele se torna outra vez Quincas Berro D'Água. O significante cachaça é o que faz a passagem de um lado para outro: administrada, transformou-o de novo em Quincas Berro D'Água<sup>17</sup>.

Resulta da cachaça essa segunda passagem que recupera o herói para cumprir seu destino. Quincas e companheiros, a seguir, fazem publicamente o derradeiro desfile carnavalesco, até o encontro do herói com o Mestre Manuel, condutor do barco que carregará Quincas a seu destino. Enquanto êxtase dionisíaco, a farsa carnavalizada do malandro e seus comparsas não alcança a lenda, o terreno mítico. Para tanto, Quincas deve morrer, de forma heróica numa tempestade, para alcançar o fito do retorno. Essa é a possibilidade da arte, da poesia, fazer retorno em ato poético e galvanizar na linguagem, na cultura, pela lenda, pelo mito, a possibilidade de inventar o novo e, mais, deixar o desejo de buscar o gozo. A pulsão de morte, que é de vida, é esse retorno, via poesia, de um regresso ao campo dos sentidos para poder recriar a vida.

---

<sup>17</sup>Ibidem, p.69.