



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE PEDREIRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS PORTUGUÊS

LUANNY FERNANDES MOREIRA

A JORNADA HEROICA DE PEDRO BALA: da criminalidade à revolução

Pedreiras-MA
2025

LUANNY FERNANDES MOREIRA

A JORNADA HEROICA DE PEDRO BALA: da criminalidade à revolução

Monografia apresentada ao Curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão, Campus Pedreiras, como requisito obrigatório para obtenção do grau de licenciada em Letras Português.

Orientador: Dr. Rubenil da Silva Oliveira

Pedreiras-MA
2025

Moreira, Luanny Fernandes.

A jornada heroica de Pedro Bala: da criminalidade à revolução / Luanny Fernandes Moreira. - Pedreiras - MA, 2025.

69 f.

Monografia (Graduação em Letras) - Universidade Estadual do Maranhão, Campus Pedreiras, 2025.

Orientador: Prof. Dr. Rubenil da Silva Oliveira.

1. Herói. 2. Jorge Amado. 3. Capitães da Areia. 4. Pedro Bala. I. Título.

CDU: 869


LUANNY FERNANDES MOREIRA

A JORNADA HEROICA DE PEDRO BALA: da criminalidade à revolução


Monografia apresentada ao Curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão, Campus Pedreiras, como requisito obrigatório para obtenção do grau de licenciada em Letras Português.

Aprovada em 04 de dezembro de 2025.


BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **RUBENIL DA SILVA OLIVEIRA**
Data: 28/01/2026 10:11:57-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Rubenil da Silva Oliveira (UEMA)
Orientador

Documento assinado digitalmente
 **JESSICA BORGES BRUSSIO**
Data: 10/01/2026 16:59:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Me. Jéssica Borges Brussio (UEMA)
1^a Examinadora

Documento assinado digitalmente
 **RONDINEY DE SOUZA ALVES**
Data: 11/01/2026 19:03:29-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Rondiney de Souza Alves (UEMA)
2^o Examinador

A meus avós e a meus pais, que me ensinaram,
através do exemplo, a enfrentar heroicamente a
jornada da vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ser a força que me amparou e sustentou durante toda a caminhada.

À minha família, pelas palavras de estímulo e pelo suporte incondicional. Principalmente a meus pais, Antônio e Lucinete, meus maiores incentivadores, que sempre acreditaram e investiram na minha educação. E às minhas irmãs, Lina e Líllian, cujo encorajamento me fez acreditar que eu seria capaz de vencer todos os desafios.

Ao meu orientador Prof. Dr. Rubenil da Silva Oliveira, que aceitou a missão de me guiar ao longo dessa jornada e a cumpriu com maestria. Obrigada pelos ensinamentos sempre generosos e pelo trabalho exemplar, que me inspiraram a buscar a excelência acadêmica.

Aos amigos que acreditaram no meu potencial e sonharam a concretização deste projeto ao meu lado. Em especial, a Ana Kévylly, pela paciência e interesse sempre genuíno em ouvir minhas infinitas divagações filosófico-literárias. E a Bruna Libânio e Waddylla Bruna, cuja fé em mim e em minha escrita serviu de inspiração para que eu tentasse ser melhor do que acreditava ser possível.

À Universidade Estadual do Maranhão, minha gratidão pelo espaço de aprendizado, pelas oportunidades de crescimento e por cada experiência que ampliou minha visão de mundo e me instigou a buscar a transformação positiva da realidade que me cerca.

A todos os professores, colegas e pessoas queridas que cruzaram meu caminho durante essa etapa e que, de alguma forma, com gestos, palavras e demonstrações de apoio, muitas vezes percebidas apenas na empatia de um olhar ou na simples disposição em estar por perto, contribuíram com a construção deste trabalho.

“Quando deixamos de pensar prioritariamente em nós mesmos e em nossa autopreservação, passamos por uma transformação de consciência verdadeiramente heroica”.

(Joseph Campbell)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a construção da figura heroica na literatura, observando sua trajetória desde os modelos clássicos até as ressignificações modernas, para então compreender como essa concepção se manifesta na obra *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, especialmente na personagem Pedro Bala. A pesquisa fundamenta-se em autores como Kothe (2000), Lukács (2009), Bakhtin (2019), Campbell (2007) e outros teóricos que discutem o surgimento, a função social e as transformações do herói ao longo da história literária. Além disso, o estudo se apoia em uma análise do projeto estético da geração de 1930 e do contexto ideológico que permeia a escrita de Jorge Amado, situando suas personagens dentro de uma perspectiva de heroísmo moderno marcado pela luta de classes e pela representação das camadas populares. Assim, a partir de pesquisa de caráter bibliográfico e de leitura analítica das obras *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá* e, sobretudo, *Capitães da Areia*, demonstra-se como Amado desloca o foco heroico para sujeitos marginalizados, revelando a potência de um heroísmo nascido da resistência e da sobrevivência cotidiana. Nesse percurso, evidencia-se que Pedro Bala, embora delinquente aos olhos da sociedade, percorre uma jornada simbólica que dialoga com os estudos de Campbell (2007) a respeito do heroísmo que atravessa eras e as mais diversas culturas, reafirmando que um herói também pode emergir da miséria, da exclusão e da luta coletiva.

Palavras-chave: Herói; Jorge Amado; Capitães da Areia; Pedro Bala.

ABSTRACT

This study aims to analyze the construction of the heroic figure in literature, tracing its trajectory from classical models to modern reinterpretations, in order to understand how this conception is expressed in Jorge Amado's *Capitães da Areia*, particularly through the character Pedro Bala. The research is grounded in theoretical contributions by Kothe (2000), Lukács (2009), Bakhtin (2019), Campbell (2007), and other scholars who discuss the emergence, social function, and transformations of the hero throughout literary history. Additionally, the study examines the aesthetic project of the 1930s generation and the ideological context that informs Amado's writing, situating his characters within a perspective of modern heroism marked by class struggle and the representation of popular and marginalized groups. Through bibliographic research and analytical readings of *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá*, and especially *Capitães da Areia*, the analysis demonstrates how Amado shifts the heroic focus to marginalized subjects, revealing a form of heroism rooted in resistance and everyday survival. Within this framework, the study highlights that Pedro Bala, though socially regarded as a delinquent, undertakes a symbolic trajectory that resonates with the patterns discussed by Campbell (2007), reaffirming that a hero may emerge from contexts of poverty, exclusion, and collective struggle.

Keywords: Hero; Jorge Amado; Capitães da Areia; Pedro Bala.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O HERÓI NA LITERATURA: conceitos e aplicabilidades na literatura brasileira	12
1.1 Do herói clássico ao moderno: revisão teórica.....	12
1.2 Herói moderno ou anti-herói: a peculiaridade do herói na literatura brasileira do século XIX e XX	19
2 PROJETO ESTÉTICO DA GERAÇÃO DE 1930 NO BRASIL: o caso de Jorge Amado	27
2.1 O herói trabalhador da literatura de Jorge Amado	27
2.2 Projeto literário de Jorge Amado: da biografia à literatura	33
3 O HERÓI INFANTE-MARGINAL PEDRO BALA	38
3.1 Pedro Bala: surge um novo herói nas ruínas e nas ruas da Bahia	38
3.2 Capitães da areia: uma jornada heroica.....	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS	68

INTRODUÇÃO

Ladrão. Estuprador. Criança. Esses são alguns dos atributos que — apesar da aparente dissonância do último termo em relação aos demais — compõem o complexo mosaico de adjetivos que qualificam Pedro Bala. A personagem de Jorge Amado, a despeito da evidente, porém equivocada, facilidade em ser definida — ante o vislumbre que seus aspectos mais superficiais decretam — assemelha-se ao areal que vela os Capitães da Areia: de longe, um horizonte homogêneo, quase entregue ao tédio da alvura sem fim. Uno. Irretocável. De perto, entretanto, manifesta-se um conglomerado de grãos de toda sorte de tamanhos e formas, forjados pela frenética dança das ondas e do vento. Diversos. Livres.

Assim também Pedro Bala, sob um olhar mais longínquo e menos acurado, camufla-se na personificação do marginal, na cristalizada figura do bandido. Entretanto, sob ópticas mais minuciosas e que se deixam demorar, o jovem capitão desvela suas incontáveis facetas, lapidadas pela carência, pela fome e pela dor. Esses ferrenhos ouvires imprimiram suas marcas e moldaram o caráter de Pedro Bala. Tornaram-no complexo. Multifacetado. Afinal, ele é herói ou anti-herói?

Mas o que, de fato, viria a ser um herói? Qual seria o seu “selo certificador”? Talvez pareça coerente e inevitável classificar personagens dotados de coragem, audácia, honra e dignidade — que beiram a perfeição — como heróis. Mas o que fundamentaria essa concepção? Por que parece ser tão conveniente associar virtudes tão sublimes à figura heroica?

Kothe (2000), ao examinar a manifestação do herói na literatura, aponta os clássicos protagonistas das epopeias e tragédias gregas como os grandes representantes dessa classe. Para o estudioso, essas personagens constituem uma espécie literária elevada. Dessa forma, parece óbvio que figuras valentes e habilidosas, como o guerreiro Aquiles; fortes e determinadas, como o semideus Hércules ou nobres e dotados de inteligência, como o trágico Rei Édipo, representem, indubitavelmente, a clássica imagem do herói.

Sendo assim, que chance teria Pedro Bala, uma criança corrompida pelos vícios e pela delinquência, de adentrar os antros sagrados da literatura ostentando a alcunha de herói? Haveria em Pedro ao menos uma das mil faces de um herói esculpidas por Joseph Campbell (2007)? Ou seria a agridoce e sangrenta história do chefe dos Capitães da Areia mera arte mimética? Talvez a *Poética* de Aristóteles, com sua profundidade filosófica; Lukács (2009) com suas aprimoradas reflexões acerca da personagem heroica e tantos outros teóricos — que dedicaram seus esforços e intelectos a desvendar as impenetráveis camadas que constituem as

personagens literárias e suas narrativas — possam ecoar através deste estudo e apontar algum indício de que Bala, muito mais do que representante dos pobres e desafortunados órfãos da cidade de Salvador, faz-se herói de sua própria jornada.

Nesse contexto, é conveniente mencionar que o escritor Jorge Amado (1912-2001), nascido em Itabuna, na Bahia, contemporâneo da era Modernista no Brasil, e um de seus principais expoentes no âmbito literário, imprimiu em sua obra uma exaltação cultural, marcada pela crítica e pelo desnudamento da realidade social brasileira, típica desse movimento. Detentor de uma escrita pujantemente realista, e tendo a Bahia como matéria-prima e fonte de inspiração, Amado viveu um profundo e imersivo processo de criação para conceber *Capitães da Areia*. Convivendo com as crianças órfãs que inspiraram sua obra e dividindo com elas as noites no trapiche, o autor assegurou uma grande riqueza de detalhes à sua narrativa que, embora escrita em meados dos anos 30, continua tão dilacerante e incrivelmente atual.

Sob essa perspectiva, reconhecer o heroísmo intrínseco a Pedro Bala, líder das crianças ladronas, simboliza mais do que uma pesquisa hermeticamente acadêmica. Ou a tentativa erudita de evocar teorias, conceitos e agrupar concepções, reservando-se à qualitativa investigação bibliográfica. Dar à personagem ímpar de Jorge Amado a possibilidade de ser estudada sob nova perspectiva e incomum ponto de vista, permite que também outros tantos “Pedros”, espalhados pelo país como os infinitos grãos levados pelos ventos dos areais baianos, tenham suas histórias, tantas vezes silenciadas, contadas em um novo tom. Forte. Voraz.

1 O HERÓI NA LITERATURA: conceitos e aplicabilidades na literatura brasileira

No decorrer de sua história, a humanidade precisou evocar ao auxílio de símbolos para se inspirar, expressar ideias e guiar suas ações. Durante esse processo, uma importante figura simbólica foi consagrada pela literatura: o herói. Segundo Campbell (1990), a sociedade precisa de heróis porque ela tem a necessidade de uma constelação de imagens que seja capaz de reunir, sob um mesmo propósito, todas as tendências individualistas. Ou seja, o herói se faz necessário no que concerne à busca por um modelo em que o homem possa se reconhecer e se espelhar.

Assim, a literatura, intimamente ligada à sociedade que a gera e influencia, institui-se como um terreno fecundo no que diz respeito à criação e consagração de heróis das mais diversas estirpes, contemplando as mais variadas culturas e épocas. Entretanto, é comum que, ao fazer alusão às efígies heroicas, impetuosamente, recorra-se à imagem de homens dotados de qualidades sublimes, como força, destreza, sagacidade e honra, provando-se capazes de realizar grandes proezas. Mas o que fundamentaria essa visão? Haveria um cunho comum a todos os heróis? Afinal, o herói seria um conceito imutável?

Este capítulo tem, portanto, o foco no estudo do conceito e das manifestações do herói na literatura ocidental, comparando suas raízes clássicas, que baseiam o ideário de heroísmo, às representações modernas, que destoam da tradição ao conceber novas interpretações do tipo heroico — como o anti-herói. Esse aparato teórico fundamenta o estudo da concepção de figuras heroicas da literatura moderna brasileira, especialmente no que diz respeito ao trabalho do escritor Jorge Amado, que reúne e autentica o que há de mais genuíno e peculiar na cultura nacional em forma de personagens ímpares.

1.1 Do herói clássico ao moderno: revisitação teórica

Os primeiros representantes da ordem dos heróis advêm dos gêneros literários, considerados na *Poética* de Aristóteles, mais elevados: as epopeias e tragédias gregas. Por isso, são chamados heróis clássicos. Segundo Kothe (2000, p. 12), “os heróis clássicos são heróis da classe alta, que procuram demonstrar a ‘classe’ dessa classe”. Em outras palavras, os heróis concebidos nas epopeias e tragédias gregas são os estandartes do heroísmo na literatura. Seu pioneirismo e suas particularidades os tornaram referências no que tange ao conceito de herói.

É importante observar que, segundo Jaeger (1986), as epopeias de Homero — gênero impregnado de atos de grandeza, bravura, coragem e audácia, bem como de elementos

mitológicos, que tornavam essas narrativas ainda mais lendárias —, eram a base fundamental da tradição pedagógica, que lançava os pilares do ideal moral da consciência helênica. Dessa forma, convém estabelecer que essas obras, a princípio, não estavam vinculadas à promoção de entretenimento, pois não eram vistas como arte ficcional. As epopeias gregas atuavam, na verdade, como recurso formativo, delineando os parâmetros e condutas a serem respeitados e seguidos pela sociedade grega.

Essa conjuntura se torna ainda mais clara quando estudada a ocorrência dos heróis épicos, pois, forjados pelo calor das grandes batalhas, imbuídos de honra e dignos de devoção, essas figuras clássicas representavam a glória de um passado distante, que, apesar de não poder ser alcançado pelos homens das gerações posteriores, era por eles cantada em forma de epopeia, servindo, pedagogicamente, de espelho às gerações vindouras. Dessa maneira, extrapolando a função de informar ou entreter o público, o gênero épico assumia, em vez disso, a missão de reiterar e immortalizar os feitos de uma nação, mantendo viva a memória de seu passado glorioso. Neste sentido, afirma-se:

O mundo da epopeia é o passado heroico nacional, o mundo dos “princípios” e do “apogeu” (*arché* e *akmé*) da história nacional, o mundo dos pais e dos ancestrais, o mundo dos “primeiros” e “melhores”. [...] Tanto o cantor quanto o ouvinte, imanentes à epopeia enquanto gênero, encontram-se num mesmo tempo e num mesmo nível *axiológico* (hierárquico), mas o universo representado dos heróis se encontra em nível *axiológico-temporal* inteiramente distinto e inacessível, separado pela distância épica. (Bakhtin, 2019, p. 78, grifo do autor).

No trecho acima, entende-se que, no mundo épico, o herói reúne o passado e o presente em si, posto ele ser o único capaz de vivenciar o nível axiológico-temporal. Em consonância a isso, o herói épico é a extensão dessa magnanimidade, ou melhor, ele deve ser a personificação dessa antiga sociedade, pois, como afirma Lukács (2009, p. 67): “O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre se considerou traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade”.

Por outro lado, em se tratando das tragédias gregas, diferentemente do percurso do herói épico — que, de acordo com Kothe (2000), está destinado a superar as dificuldades impostas e se elevar —, o herói trágico está destinado à queda. Entretanto, mesmo experimentando o fracasso, essa figura heroica resplandece. Quanto maior sua desgraça, assim também se eleva sua grandeza. Esse herói representa “a verdade do destino humano”, assim, seu infortúnio não se reduz ao azar ou à lamúria, nele se revela o nobre e duro aprendizado sobre a “condição humana”. Sobre o gênero trágico, convém mencionar:

O verso trágico é duro e cortante, isola e cria distâncias. Ele reveste os heróis com toda a profundidade de sua solidão oriunda da forma, não permite surgir entre eles outras relações que não as de luta e aniquilação; em sua lírica podem ressoar o desespero e a embriaguez do caminho e do fim, pode brilhar o caráter incomensurável do abismo sobre o qual oscila essa essencialidade, mas jamais irromperá — como por vezes a prosa o permite — um trato puramente humano e psicológico entre os personagens, jamais o desespero se tornará elegia e a embriaguez, aspiração por suas próprias alturas, jamais a alma poderá tentar sondar o seu abismo com vaidade psicológica e admirar-se com complacência no espelho da própria profundidade. (Lukács, 2009, p. 55).

Diante dessa perspectiva, torna-se conveniente, então, observar que os heróis épicos, concebidos nas obras de Homero, como *Iliada* e *Odisseia* — a exemplo do corajoso guerreiro Aquiles e o vitorioso Odisseu —, assim como os heróis trágicos — como o desafortunado Édipo —, representam algo maior que os próprios indivíduos. Essas figuras não se comprometem a representar homens, subjetiva e isoladamente. Mas sim, elevar toda uma classe. Entretanto, qual seria a abrangência dessa representação?

É pertinente mencionar que, em geral, o herói grego é um semideus, um híbrido gerado pela união entre humanos e deuses. A respeito disso, cita-se que o herói é:

Produto do conúbio de um deus ou de uma deusa com um ser humano, o herói simboliza a união das forças celestes e terrestres. Mas não goza naturalmente da imortalidade divina, se bem que conserve até a morte um poder sobrenatural: deus decaído ou homem divinizado. (Chevalier, 2001, p. 488).

Essa condição é um dos pilares que sustentam e justificam a superioridade desses heróis. Todavia, assumindo uma perspectiva mais ampla e ultrapassando as linhas das narrativas, é necessário analisar mais acuradamente o contexto social em que foram concebidos esses símbolos heroicos. De acordo com Kothe (2000, p. 26), a epopeia e a tragédia clássicas tratam de aristocratas. Segundo ele, “o clássico herói trágico nunca é alguém do povo ou da camada média”. Mas quais seriam as consequências dessa restrita e privilegiada representação das classes dominantes como figuras heroicas?

Para essa elucidação, é necessário recorrer ao conceito de *mimesis*, sugerido por Aristóteles na sua *Poética*, que aponta que a literatura seria uma espécie de imitação da realidade. Ratificando essa compreensão, Candido (2023) deixa claro que a literatura é a expressão da sociedade, sendo por ela influenciada, ao passo que a mimetiza histórica e socialmente. Dessa maneira, a literatura estaria também impregnada de ideologia, podendo ser utilizada como ferramenta de manutenção da ordem social instaurada. Logo, não seria equívoco afirmar que a representação da classe dominante através dos extraordinários heróis atuava de forma a legitimar o domínio dessa camada social. Diante desse cenário, destacava-se a

hierarquia assegurada pelos heróis clássicos aos seus descendentes aristocráticos, mediante um direito divino. A esse respeito, afirma-se:

A obra de Homero, nascida grandemente sob o signo da ideologia, foi se tornando mais arte à medida que morria a classe social que a inspirou. E isso não só porque deixou de ser recebida como religião para ser percebida como literatura ficcional, mas também porque pôde ir se desvencilhando da manipulação segundo interesses sociais bem imediatos, como legitimar o poder, as propriedades e os privilégios dos aristocratas à medida que estes eram aí considerados descendentes desses heróis, que, por sua vez, nessas obras, eram apresentados como descendentes dos deuses, completando-se assim um ciclo de legitimação da aristocracia à base de um direito divino. (Kothe, 2000, p. 18).

Notadamente, a ideologia da autoria que molda o processo de construção das artes, incluindo a da literatura, também impacta na criação das suas personagens, das classes sociais, religiosidades, além de servir para o engendramento dos seus heróis e dos enredos. Por exemplo, a segunda rapsódia da *Iliada* narra a história do soldado Térsites que — exausto após dez anos de guerra —, reclama e reivindica os resgates dos nobres troianos aprisionados pelos soldados gregos, que acabavam sendo revertidos em vantagens de guerra apenas para os chefes, os aristocratas gregos. Perante esse cenário, tomada pela revolta, a personagem propõe que seria melhor desistir da luta e voltar para casa. Contraditoriamente, Térsites, embora revestido de coerência e razão, tem sua conduta rechaçada e acaba surrado em público por Odisseu, o nobre guerreiro.

Por meio da análise dessa narrativa, infere-se que Homero não estava isento das influências ideológicas que permeavam sua realidade. Além de retratar o soldado Térsites como um homem com características inadequadas pra um guerreiro: estrábico, corcunda e tordo; fazê-lo ser humilhado por questionar os direitos e privilégios que acompanhavam os aristocratas — personificados na figura dos heróis —; bem como desprezado e ridicularizado pelos próprios companheiros de guerra, configurando-o como uma personagem inadequada e desajustada ao contexto social, exemplifica a carga ideológica intrínseca à obra homérica, que, veladamente, reafirmava e validava uma estrutura social e política. Sobre isso, afirma-se: “Mesmo que se queira que a arte seja pura, nenhuma obra de arte é completamente pura, isenta de interesses sociais camuflados” (Idem, p. 18).

Estabelece-se, portanto, que o conceito de herói, assim como suas manifestações na literatura, está intrinsecamente arraigado à sociedade que o concebeu. Dessa maneira, abandonando a óptica do mundo clássico e atentando-se ao estudo dos traços identitários do herói da modernidade, busca-se, doravante, apontar os vestígios do contexto histórico-social

que impregnam a literatura moderna, de modo a moldá-la, influenciá-la e diferenciá-la, possibilitando, dessa maneira, o estudo do herói concebido por ela. Mas, primeiramente, deve-se questionar: o que seria essa modernidade?

De acordo com Berman (1986), a vida moderna é nutrida através de muitas fontes, entre elas: as grandes descobertas científicas; a industrialização da produção, que gera a luta de classes; o rápido crescimento urbano; os sistemas de comunicação de massa e uma série de outros fatores que impelem o homem moderno a buscar uma nova maneira de se relacionar com o mundo. Assim, o conceito de modernidade pode fazer referência a um período histórico-social que tem seu estopim com o advento, sobretudo, da Revolução Industrial na Europa e da nova organização social dela resultante.

Entretanto, faz-se necessário o entendimento de que a modernidade exige muito mais do que estar atento aos marcos histórico e suas periodizações. Uma vez que ela desvela uma carga de transformações que afetam, amplamente, os indivíduos de sua sociedade, reverberando na maneira como eles pensam e expressam sua existência. Sobre isso, pode-se afirmar:

Como uma primeira aproximação, digamos simplesmente o seguinte: "modernidade" refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que posteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência. Isto associa a modernidade a um período de tempo e a uma localização geográfica inicial, mas por enquanto deixa suas características principais guardadas em segurança numa caixa preta. (Giddens, 1991, p. 11).

Ao abrir essa “caixa preta” apontada por Giddens (1991) e olhar de relance seu conteúdo, pode-se identificar indícios do que declarou Baudelaire (1996, p. 25): “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. Assim, ainda que o escritor se refira explicitamente às artes, sua concepção pode se expandir em direção ao entendimento da experiência da era moderna, na qual sua sociedade é regida pelo fruir do transitório e da efemeridade, marcas que são impressas, também, na literatura concebida nesse contexto social.

Nessa conjuntura, se, por força histórica, os gêneros elevados — epopeia e tragédia — consolidaram-se como molde para a fundição da literatura antiga, na era moderna, por sua vez, o surgimento de um novo gênero literário, que a represente e carregue suas marcas, faz-se inevitável. Assim, uma nova era, impregnada de avanços tecnológicos e mudanças sociais, a qual se convencionou chamar modernidade, materializou uma literatura própria e característica, dando vida a um novo gênero: o romance. Sobre isso, assevera-se:

O romance tornou-se o personagem central do drama do desenvolvimento literário na Idade Moderna precisamente porque é quem melhor expressa as tendências da formação de um novo mundo, pois é o único gênero concebido por esse mundo e em tudo consanguíneo a ele. O romance antecipou em muito, e continua a antecipar, o futuro desenvolvimento de toda a literatura. (Bakhtin, 2019, p. 71).

Conforme o excerto, o gênero romance abriga as ideias da formação de um novo mundo, inclusive é responsável por moldar o curso da literatura a partir do século XVIII, não educando apenas o homem burguês de então, mas avançando nos séculos posteriores e possibilitando a construção de novos tipos heroicos. Diante disso, é preciso reiterar o entendimento de que a literatura absorve e se apropria do sumo social e histórico contemporâneo a ela. Assim, contrapondo os gêneros em que são concebidos o herói clássico e o herói do romance, declara-se:

Epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (Lukács, 2009, p. 55).

Diante dessa perspectiva, é oportuno destacar que, embora herdeiros da grande épica, epopeia e romance distinguem-se entre si porque os heróis criados para o romance absorvem os elementos do seu tempo, as ideologias e experiências dos seus autores, constituindo-se, assim, heróis problemáticos, que não incorporam as características dos clássicos das epopeias. Uma vez que o romance se ocupa em demonstrar um espectro da vida que o mundo clássico decidiu ocultar. Essa distinção, fruto do contexto de produção desses gêneros, concede a cada um características que os particularizam. Além disso, cabe destacar:

Qualquer que seja a sua origem, a epopeia real que chegou aos nossos dias é uma forma de gênero absolutamente acabada e bastante perficiente, cujo traço constitutivo é o deslocamento do universo por ela representado para o passado absoluto dos inícios e do apogeu nacionais. O passado absoluto é uma categoria *axiológica* (hierárquica) específica. Para a cosmovisão épica, o "princípio", o "primeiro", o "fundador", o "ancestral", o "antecessor", etc. não são categorias meramente temporais, mas *axiológico-temporais*, um *grau superlativo axiológico-temporal* que se realiza tanto em relação aos homens quanto em relação a todos os objetos e fenômenos do universo épico: nesse universo tudo é bom, e tudo o que é essencialmente bom ("o primeiro") existe apenas nesse passado. O passado épico absoluto é a única fonte e princípio de tudo que é bom para os tempos pósteros. (Bakhtin, 2019, p. 80).

Dessa forma, enquanto a epopeia exalta um passado glorioso, que fundamenta o valor de uma sociedade una, representada pela grandeza de seus heróis, o romance moderno, por sua vez, “[...] está intimamente associado à epistemologia realista da era moderna e, por outro lado, ao individualismo de sua estrutura social” (Watt, 2010, p. 67). Sobre esse gênero, infere-se ainda:

[...] É o único gênero em formação entre gêneros há muito acabados e já parcialmente mortos. É o único gênero concebido e alimentado por uma nova época da história mundial, e por isso profundamente consanguíneo dela, ao passo que os grandes gêneros foram herdados por ela em sua forma acabada, e apenas se adaptam — uns melhor, outros pior — às novas condições de existência. Em comparação com eles, o romance se apresenta como um ser de outra estirpe. (Bakhtin, 2019, p. 67).

Ou seja, o romance tem como matéria-prima o próprio meio que o concebe, servindo-se de seus aspectos históricos e sociais. Sendo assim, o herói desse gênero literário não mais representaria um ideal coletivo fincado em um passado distante, como almejava seus ancestrais clássicos, mas sim, exerceria o papel de estampar os valores da sociedade contemporânea a ele. Pois eis que os heróis foram desposados de seus divinos pedestais, talhados na Antiga Grécia, e agora se encontram fadados a viver em meio a um aglomerado de individualidades, que se convencionou chamar *sociedade moderna*.

Não mais atrelada a um destino coletivo, a nova figura heroica traça a sua própria sina. Corroborando essa afirmativa, tem-se: “O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência.” (Lukács, 2009, p.91). Por essa razão, justifica-se, então, a nova postura assumida pelo herói moderno, que não mais cruza oceanos, enfrentando criaturas mitológicas ou luta bravamente até à morte. Isso não significa, entretanto, que o herói da modernidade aja menos. Sobre isso, aponta-se:

Habitualmente, o herói não age menos no romance que na epopeia. A diferença essencial entre ele e o herói épico consiste em que ele não só age, mas também fala, e que sua ação não tem significação universal, não é indiscutível nem se realiza no universo de significação universal e indiscutível da epopeia. (Bakhtin, 2015, p. 126).

Nota-se, no fragmento, que o herói moderno distingue-se do clássico por conta das suas falas e ações, visto que estas são individuais e não mais universais, assim, a constituição do herói passa pela manifestação do princípio da liberdade que é marca da literatura moderna,

amalgamada pelo ideal de liberdade da Revolução Francesa. Dessa forma, Kothe (2000, p. 18) pontua ainda que: “O percurso do herói moderno é a reversão do percurso do herói antigo”. Assim, esse herói deixa de compartilhar da missão ancestral de enaltecer e conservar a coletividade, dando vazão ao subjetivismo, ao olhar para si próprio — enquanto os heróis clássicos olhavam para o alto, para os deuses.

1.2 Herói moderno ou anti-herói: a peculiaridade do herói na literatura brasileira do século XIX e XX

A nova realidade que a era moderna impeliu à composição social tornou-se o alicerce do palco onde o herói literário pôde exercer novos papéis e dar margem a novas interpretações. Envoltos nessa gama de novas possibilidades, o herói moderno — ainda descobrindo-se herói —, alheio a uma categorização que o chancela, desprovê de uma identidade que o determine de maneira irrefutável. Assim, diferentemente das figuras heroicas clássicas — engessadas pelo dever de ser exemplar —, o herói da modernidade desfila pelas páginas da literatura ostentando diferentes emblemas.

Para compreender a versatilidade desse novo tipo heroico na literatura brasileira, toma-se primeiramente como objeto de análise a obra *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antônio de Almeida. Essa escolha se justifica pelo fato de esse texto literário ser uma amostra da diversidade e multiplicidade de faces que o herói do romance pode assumir, sobrepujando e reinventando conceitos e modelos anteriormente fixados.

Escrita em 1852, *Memórias de um Sargento de Milícias* narra, com cinismo e comicidade característicos, as peripécias vividas por Leonardo, filho de Leonardo-Pataca, em meio à sociedade carioca da metade do século XIX. Essa obra, marco da literatura brasileira, serviu de escopo para muitas análises e discussões literárias, entre elas, uma das mais relevantes resultou na *Dialética da malandragem*, concebida por Antonio Candido. O texto do autor em questão discute fundamentalmente a respeito da equivocada classificação do protagonista Leonardo como um herói pícaro, que, de acordo com Candido (1970), havia sido sugerida por Mário de Andrade em *Introdução* e Josué Montello no texto *Um precursor: Manuel Antônio de Almeida*. Mas, primordialmente, faz-se necessário elucidar: o que seria um herói pícaro?

Protagonista do romance picaresco — modalidade literária que abrange um conjunto de obras escritas na Espanha, nos séculos XVI e XVII, sendo uma das principais delas *Lazarillo*

*de Tormes*¹ —, o pícaro é representado por um personagem de baixa condição social que, diante das durezas da vida e dos infortúnios que sobrevêm a ele, procura ascender socialmente, recorrendo a meios ilegítimos como o engano, a fraude, a trapaça e o roubo. A personagem picaresca inaugura uma modalidade literária que apresenta “uma nova maneira de narrar e [...] expor uma visão fortemente crítica da realidade social” (González, 2010, p. 302) na qual ela está inserida. Ainda sobre o pícaro, afirma-se:

[...] Um traço básico do pícaro: o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das "picardias". Na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa. (Candido, 1970, p. 68).

Analisando formalmente a manifestação dos romances picarescos, observa-se que essas narrativas são majoritariamente escritas em primeira pessoa, concebendo a visão de mundo que permeia a obra através da ótica do herói picaresco, dando a ele a palavra e nele concentrando toda a atenção. Segundo Candido (1970, p. 68), “o próprio pícaro narra as suas aventuras, o que fecha a visão da realidade em torno do seu ângulo restrito”. Dessa forma, “esta voz na primeira pessoa é um dos encantos para o leitor, transmitindo uma falsa candura que o autor cria habilmente” e que se transforma em “um recurso psicológico de caracterização”. Assim, assevera-se:

[...] O pícaro é de extração social baixa e se comporta de modo pouco elevado, mas se eleva literariamente à medida que se toma o centro de toda a narrativa e conta até mesmo com a complacência e a simpatia do leitor. Ele é o modo pelo qual a classe baixa consegue entrar no picadeiro da literatura. O pícaro é um herói cuja grandeza é não ter grandeza nenhuma [...]. (Kothe, 2000, p. 18).

Outro traço marcante do pícaro é que, diante da sua origem humilde e sua sina marcada pelo abandono, ele busca por sobrevivência, por isso, coloca-se como servo, exercendo os mais diversos ofícios, e encontrando no trabalho uma espécie de segurança — mesmo estando longe merecer o título de trabalhador exemplar —, o que permite que ele logre experiência e se torne cada vez mais astuto, alcançando certa mobilidade social. Em corroboração a isso, tem-se:

Mais ainda: a humildade da origem e o desamparo da sorte se traduzem necessariamente, para o protagonista dos romances espanhóis e os que os seguiram de perto, na condição servil. Em algum momento da sua carreira ele é criado, de tal modo que já se supôs erradamente que a sua designação

¹ Romance anônimo espanhol do século XVI, considerado precursor da novela picaresca. Narrado em primeira pessoa, a obra satiriza a sociedade espanhola da época através da vida de Lázaro (Lazarillo), desde sua infância miserável até a vida adulta.

provisse daí -, o termo "pícaro" significando um tipo inferior de servo, sobretudo ajudante de cozinha, sujo e esfarrapado. E é do fato de ser criado que decorre um princípio importante na estruturação do romance, pois passando de amo a amo o pícaro vai-se movendo, mudando de ambiente, variando a experiência e vendo a sociedade no conjunto. (Candido, 1970, p. 68).

É interessante apontar que, ratificando o estudo até aqui desenvolvido, o surgimento do herói pícaro materializa, sumariamente, o auge da liberdade alcançada pelo gênero romance no que diz respeito ao desenvolvimento de novos tipos heroicos, desassociados dos moldes clássicos. Materialização essa gerada pela nova configuração social advinda do recém-estabelecido capitalismo. Assim, entende-se:

[...] Mas o pícaro clássico, o Lazarillo de Tormes, só podia ter surgido quando o capitalismo se implantava. O Lazarillo [...] tem uma mobilidade espacial que seria impossível a um servo medieval: neste sentido, ele representa um estágio inicial da "liberdade" do operário em escolher o seu patrão. (Kothe, 2000, p. 47-48).

Após o apontamento das principais particularidades exigidas aos heróis picarescos, Candido (1970), por meio de uma análise comparativa, determina que o protagonista de *Memórias de um Sargento de Milícias* não pertence a essa classe literária. Esclarecendo, primeiramente, que Leonardo não é o narrador da sua própria história — divergindo do padrão do romance picaresco —, uma vez que o narrador, desenvolvido na terceira pessoa, desvia seu foco, ao longo da narrativa, em direção a outras personagens que também compõem e movimentam a trama. Assim, o autor afirma:

Ora, o livro de Manuel Antônio é contado na terceira pessoa por um narrador (ângulo primário) que não se identifica e varia com desenvoltura o ângulo secundário -, trazendo-o de Leonardo Pai a Leonardo Filho, deste ao Compadre ou à Comadre, depois à Cigana e assim por diante, de maneira a estabelecer uma visão dinâmica da matéria narrada. (Candido, 1970, p. 68).

Em segundo lugar, é necessário atentar-se para o fato de que Leonardo Filho, mesmo apresentando origem humilde, nunca foi abandonado à própria sorte. Diferentemente dos pícaros espanhóis, a personagem brasileira conta com o amparo e o cuidado de seu padrinho desde a tenra infância. Além disso, essa figura paterna planeja para o afilhado uma carreira bem postada na sociedade, tornando inconcebível a possibilidade de Leonardo necessitar se submeter à servidão para assegurar sua sobrevivência. Sobre isso, afirma-se:

Mas o nosso Leonardo fica tão longe da condição servil, que o Padrinho se ofende quando a Madrinha sugere que lhe mande ensinar um ofício manual; o

excelente homem quer vê-lo padre ou formado em direito, e neste sentido procura encaminhá-lo, livrando-o de qualquer necessidade de ganhar a vida. Por isso, nunca aparece seriamente o problema da subsistência [...]. (Candido, 1970, p. 68-69).

Por fim, é conveniente reiterar que os pícaros espanhóis contam com um arcabouço de flagelos e desventuras que moldam seu caráter ao longo da narrativa, dando a eles um pretexto que valida sua ausência de escrúpulos. Já Leonardo Filho, desde o início de sua trajetória, não recorre às traquinagens em prol de sua própria sobrevivência. Em vez disso, a personagem pratica astúcias a seu bel-prazer, visando simplesmente o deleite proporcionado pelo jogo das artimanhas. Segundo Candido, “Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros” (1970, p. 70). É diante desses pontos cruciais em sua análise comparativa que Candido (1970) inaugura uma nova linha teórico-literária brasileira, o crítico credita à obra *Memórias de um Sargento de Milícias* o surgimento de um novo tipo na literatura nacional: o malandro.

O malandro, segundo DaMatta (1997), é, por excelência, um ser deslocado, individualizado, que possui um jeito próprio de falar, andar e vestir-se. Sua palavra de ordem é a sobrevivência. Avesso ao trabalho, não é um trabalhador bem comportado, mas também não é o ladrão, o marginal. Ele não pertence ao mundo da ordem nem da desordem; é visto como um tipo esperto que, porém, se escorregar, pode cair na marginalidade. O malandro, segundo o autor, reúne ideias, imagens, costumes, comportamentos e ideologias remanescentes da tradição histórico-social e cultural, contribuindo com o fortalecimento da ideia de que os brasileiros são um povo maleável, alegre, com jogo de cintura e eficaz no uso do seu “jeitinho” na solução de impasses.

Diante desse conceito, a personagem de Manuel Antônio de Almeida se diferencia das consagradas figuras picarescas, nutrindo-se das raízes populares brasileiras — inspiração oriunda das histórias cotidianas relatadas ao autor por um antigo sargento, que veio a se tornar seu colega no jornal onde o escritor trabalhava — e se instituindo como germe da concepção de ilustres heróis da literatura nacional, como *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter, de Mário de Andrade. Dessa forma, reitera-se:

Digamos então que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popular de seu tempo, no Brasil. Malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em *Macunaíma* e que Manuel Antônio com certeza plasmou espontaneamente, ao

aderir com a inteligência e a afetividade ao tom popular das histórias que, segundo a tradição, ouviu de um companheiro de jornal, antigo sargento [...]. (Candido, 1970, p. 70).

Assim, resguardando o aporte teórico de Candido (1970), estabelece-se, doravante, o foco analítico em *Macunaíma*, obra que é a representação do auge do projeto nacionalista idealizado pelos escritores da primeira geração do Modernismo no Brasil. Fruto de uma intensa pesquisa, a obra é impregnada de elementos linguísticos — vocábulos, ditados populares e neologismos — e folclóricos — representados por ilustres personagens das lendas indígenas — que comprovam a diversidade cultural brasileira.

Lançado em 1928, o texto conta a história do indígena Macunaíma, que sai da floresta amazônica em direção a São Paulo com o intuito de reaver sua muiraquitã, amuleto que o herói havia recebido de Ci, a Mãe do Mato, e que lhe foi tomado pelo gigante Piaimã. Envolto em um tom humorístico, a malandragem e a perspicácia natas de Macunaíma influenciam a forma como o protagonista se movimenta no decorrer da história e se apresenta diante das mais diversas situações.

Aventurando-se de um lado para outro; inquietando e importunando mulheres ao seu redor, com malicioso deleite; buscando sempre viver à custa do menor esforço e fugindo de trabalho, Macunaíma adota a astúcia e a esperteza como estilo de vida. Subvertendo valores socialmente estabelecidos, a personagem transgride a ordem, ao passo que causa alvoroços por onde passa. É o que esclarece o seguinte trecho da obra:

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava: — Ai! que preguiça!... e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca... espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força do homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado, mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaiamuns diz-que habitando a água-doce por lá. No mocambo si alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. (Andrade, 2017, p.07).

Diante de uma personagem tão marcadamente alheia aos valores e procederes determinados adequados pela sociedade, não seria equívoco afirmar que o título de herói — mesmo que sem nenhum caráter —, funciona como uma espécie de ironia quando examinada a manifestação literária de Macunaíma. Basta aproximá-lo sutilmente das grandes figuras

heroicas das epopeias para observar com nitidez a distinção entre a personagem brasileira e os clássicos heróis gregos.

Tampouco Macunaíma pode ser considerado um herói pícaro, pois — observando a conceituação desse termo —, tendo sua trama contada por um narrador em terceira pessoa, o indígena, desde a infância, apresenta desvios de conduta e uma inclinação a traquinagens que não possuem causa ou razão aparente que as justifique. No decorrer da narrativa, o protagonista também não se coloca em uma posição de serviçal, no intuito de garantir sua sobrevivência e ascender socialmente, pelo contrário, a personagem demonstra aversão às atividades laborais. Assim, faz-se inevitável corroborar a determinação de Candido (1970) ao afirmar que Macunaíma é, na verdade, um malandro.

Outra figura importante no rol dos romances modernos brasileiros é Quincas Berro d'Água, personagem principal da obra, lançada em 1959, intitulada *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água*, concebida por Jorge Amado. Embalada por uma comicidade advinda da visão romântica das camadas populares baianas, a narrativa desenrola seu enredo em torno da morte, ou mortes, do protagonista. Mortes, sim, no plural, não só pelo fato de Quincas, que outrora se chamara Joaquim Soares da Cunha, ter atreladas a ele duas versões a respeito de sua partida para o “outro plano”, mas, também, pelo fato de, anteriormente a isso, a personagem ter morrido moralmente para sua família quando decidiu abandoná-la, tornando-se um malandro. Nesse contexto, sobre Quincas Berro D'Água, tem-se:

[...] se tornara desgosto e vergonha para a família. A ponto de seu nome não ser pronunciado e seus feitos não serem comentados na presença inocente das crianças, para as quais o avô Joaquim, de saudosa memória, morrera há muito, decentemente, cercado da estima e do respeito de todos. O que nos leva a constatar ter havido uma primeira morte, senão física pelo menos moral [...]. (Amado, 1999 p. 3).

Quincas era um pai de família e funcionário público exemplar. Entretanto, sufocado sob o julgo de sua esposa, Otacília, de sua filha, Vanda, e dos valores morais que asfixiavam seus desejos e inclinações, o protagonista se rebela contra as convenções sociais das quais fazia parte, abandonado a alcunha de homem digno para se deleitar sobre a vida boêmia, sendo, a partir de então e até sua morte, reconhecido por sua vagabundagem, conforme é narrado:

Era um morto pouco apresentável, cadáver de vagabundo falecido ao azar, sem decência na morte, sem respeito, rindo-se dela [...]. Era o cadáver de Quincas Berro D'Água, cachaceiro, debochado e jogador, sem família, sem lar, sem flores e sem rezas. Não era Joaquim Soares da Cunha, correto funcionário da Mesa de Rendas Estadual, aposentado após vinte e cinco anos de bons e

leais serviços, esposo modelar, a quem todos tiravam o chapéu e apertavam a mão [...]. (Idem, p. 14).

Assim, abandonando a segurança e a estabilidade proporcionadas pelo trabalho e pela família, o protagonista se desvincula da ordem externamente imposta pela sociedade e se permite experimentar a vida sem regras ou censura, atendendo a seus próprios desejos. Essa movimentação espelha o que antecipou DaMatta ao afirmar que “o malandro promete uma vida de ‘sombra e água fresca’, em que a realidade interior é mais importante do que o mundo, e o caxias acena precisamente com o seu oposto” (1997, p. 265). Logo, não é equívoco afirmar que o respeitável e caxias Joaquim Soares da Cunha se revela Quincas Berro D’água, um malandro.

Leonardo, Macunaíma e Quincas são apenas algumas das personagens que enriquecem as tramas da literatura moderna brasileira. Suas cores, seus traços e suas marcas são a mistura de um país multicultural que abraça as mais diversas formas de ser e existir, o que acaba por conceber figuras malandras cujas características fogem deliberadamente do enquadramento de herói do modelo clássico. Dessa forma, resta o questionamento: há algum heroísmo na malandragem?

Aproveitando-se do leque de possibilidades aberto pelo romance aos heróis modernos, o malandro pode-se considerar pertencente a uma nova casta literária: o anti-herói. Diferentemente do que o termo possa sugerir, tendo em vista sua epistemologia (do grego, *anti*, oposição, contra; *heros*, chefe, nobre, semideus), a figura anti-heroica não se define como o oposto ou o contrário do herói, principalmente o associado ao modelo clássico. Os anti-heróis são, na verdade, uma alternativa ao perfil clássico de herói, representados, sumariamente, pelo herói moderno, com todas as suas inquietações, subjetividades e individualidades, apresentando-se como o questionador do mundo ao seu redor, apartando-se dele.

Assim, “o anti-herói é amiúde um agitador e um perturbador” (Brombert, 2002, p. 14-15). Agitador e perturbador como tantos pícaros — que, ao operar contra a hierarquia social instaurada, aproveitam de sua esperteza para burlar o sistema — e tantos malandros — que, ao se insubordinarem a convenções sociais, desfrutam do prazer de viver sua própria individualidade. O anti-herói engloba e acolhe as figuras literárias que jamais ascenderiam ao título de herói na hierarquia clássica, por isso, afirma-se:

Seja um revolucionário, um mendigo, bêbado, estudante, homicida, estrangeiro, existencialista, um sociopata ou empregada doméstica, o anti-herói traz consigo quase que invariavelmente o germe da subversão. Sempre desconfortável com a ordem das coisas, ou as enfrenta com o intuito de transformá-las ou sucumbe a elas. No campo social, por exemplo, denunciam

a hipocrisia, a fragilidade do tecido social, ostentam a desigualdade, expõem a miséria dos corações [...]. (Lima, 2020, p. 55).

Portanto, é oportuno destacar: apenas o romance, concebido em uma era tão diversa e fecunda, poderia dar ao herói moderno a oportunidade de se dividir em tantos, múltiplos, suprimindo a necessidade de um ícone que carregue consigo as tendências individuais e represente as mais diversas subjetividades. Dessa maneira, ostentando a alcunha de anti-herói, desviando-se das pegadas dos consagrados modelos da Antiguidade, o novo tipo heroico, em especial, o das páginas da literatura brasileira, aventura-se em representar diversidade de tipos humanos que compõem a sociedade.

2 PROJETO ESTÉTICO DA GERAÇÃO DE 1930 NO BRASIL: o caso de Jorge Amado

Ao ampliar o campo de representação para além das figuras tradicionais consagradas pela literatura clássica, pode-se enxergar a heroicidade intrínseca a sujeitos ordinários, cujos desafios se atrelam à luta e aos enfrentamentos cotidianos. Nesse movimento, a literatura evidencia que o heroico não se limita aos feitos extraordinários, mas também pode emergir de trajetórias comuns, firmadas na resistência diante das adversidades.

Nesse cenário, a década de 1930 inaugura uma produção literária voltada às camadas populares, na qual Jorge Amado tem grande destaque. Ao usar suas linhas para descrever ruas de barro, sobrados úmidos e plantações de cacau que “sangram” suor, o escritor baiano transforma humildes trabalhadores em protagonistas e, sobretudo, em heróis. Um heroísmo, entretanto, distante dos moldes clássicos, que emerge não da grande épica, mas da gana de uma classe socialmente subjugada que se recusa a perecer.

Por isso, este capítulo é dedicado a acompanhar e entender essa revolução literária: observar como o heroísmo se reinventa na figura do trabalhador e como a trajetória do próprio escritor revela o compromisso de sua arte com aqueles que a história tantas vezes silencia. Aqui, o que se busca não é apenas analisar obras, mas reconhecer o brilho que resiste sob a fuligem da opressão — e que insiste em narrar novas possibilidades de mundo.

2.1 O herói trabalhador da literatura de Jorge Amado

No Brasil, um país erguido sobre um histórico de abuso e exploração da força e do suor dos povos indígenas e africanos, o trabalho escravo formou e sustentou as bases da organização social e econômica nacional. Mesmo após uma lenta transição para o trabalho assalariado, em razão, principalmente, da resistência das elites latifundiárias — que dependiam do trabalho escravo para sustentar seus interesses econômicos —, o país continuou a massacrar e sobrepujar a classe trabalhadora, reafirmando sua herança colonialista ao longo dos anos. Por isso, tem-se:

Apesar de abolido o trabalho escravo em 1888, o que se observou durante o século XX foi a reestruturação de um sistema de exploração de mão de obra que se assemelhava aos tempos da escravidão. [...] Tal situação, acabou se perpetuando no tempo, ganhando alguns contornos próprios à medida que o mercado se globalizava e que as estruturas sociais se modificavam, mas manteve em seu seio ao longo de todo esse tempo uma base comum, qual seja, a presença da exploração do trabalho de forma degradante, humilhante e “objetificador” do homem, negando-lhe a sua própria dignidade. (Cunha, 2018, p. 210).

Dispondo da consciência do matiz de tipos heroicos que o romance permite ilustrar, uma vez que se aproxima e se apropria do contexto histórico e social que o circunda, torna-se oportuno refletir sobre o heroísmo de uma linhagem de personagens a qual Jorge Amado deu vida e voz literárias na década de 1930. Uma casta de heróis modernos forjada pela realidade social brasileira e, tão refinadamente, transformada em arte pelo escritor baiano: os heróis trabalhadores.

A primeira obra a ser mencionada é *Cacau*, romance que evidencia o compromisso de Jorge Amado com o uso da realidade brasileira, em específico, a baiana, como matéria-prima de sua literatura. Nas palavras do autor, ele tentou “contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia”. E questiona: “Será um romance proletário?” (Amado, 1976, p. 08), sugerindo o claro papel de destaque que a figura do trabalhador assume no texto.

Lançada em 1933, a obra tem como personagem principal José Cordeiro, conhecido como Sergipano. A narrativa, contada em primeira pessoa — o que confere um caráter testemunhal —, acompanha a luta desse jovem operário de Sergipe, que, nascido em um lar abastado, filho de um industrial, sucumbe à pobreza em decorrência da morte de seu pai e da ganância de seu tio. Sem perspectivas de melhores condições de vida em sua terra natal, decide, então, buscar novas oportunidades de emprego e embarca em uma viagem rumo às plantações de cacau baianas.

Ao chegar à zona cacaueira, na cidade de Ilhéus, Sergipano se instala na Fazenda Fraternidade cujo dono é o coronel Manuel Misael de Sousa Teles, apelidado pelos trabalhadores de Mané Frajelo, por, segundo eles, representar, de fato, um flagelo. No local, José Cordeiro enfrenta as duras condições de trabalho impostas que beiram a escravidão, trabalhando extenuantes horas por dia à custa de muito esforço, irrisória remuneração e inexistente dignidade de vida.

O protagonista e todos os outros homens ali têm de enfrentar cotidianamente a miséria, pois, mesmo depositando toda sua força vital nas lavouras, não conseguem um aporte financeiro que ofereça a eles uma vida melhor, já que são obrigados a comprar, na própria fazenda, o necessário para sua subsistência a preços descompensados, ficando, assim, sempre em dívida com o Coronel, como relata o narrador:

Nós ganhávamos três mil e quinhentos por dia e parecíamos satisfeitos. Ríamos e pilheriávamos. No entanto nenhum de nós conseguia economizar um tostão que fosse. A despensa levava tudo nosso saldo. A maioria dos

trabalhadores devia ao coronel e estava amarrada à fazenda. [...] Devíamos... (Amado, 1976, p. 12).

Essas situações de tanta exploração e desigualdade social se transformam no combustível que inflama a revolta e a indignação de José Cordeiro, instigando sua sensibilidade e seu olhar mais acurado para com a luta da classe trabalhadora. Esse ímpeto certamente tem raízes no modo como seu pai vivia em boa harmonia com os operários da fábrica e “ouvira as suas queixas, e sanava os seus males quanto possível” (Amado, 1976, p. 17).

Assim, mesmo apaixonado por Mária, filha de Mané Flajelo, e sendo colocado diante da possibilidade de abandonar a árdua labuta e ascender socialmente, Sergipano se mantém firme e fiel às suas raízes e à sua classe. É o que revela o seguinte diálogo entre o protagonista e sua amada, quando ela propõe se casar com ele:

– Faremos o irremediável.
Papai subirá às nuvens, mas não tem jeito. Se conformará... Lhe dará uma roça, você será patrão.
Curvei a cabeça fitando o chão. Amassava folhas com a mão. Longe, pela estrada, Honório passou com a foice no ombro. Me decidi:
–Não, Mária. Continuo trabalhador. (Amado, 1976, p. 131).

Logo em seguida, convocado a se juntar à causa proletária, o protagonista se despede de seus camaradas da lavoura e vai para o Rio de Janeiro, onde pretende ficar e se inteirar sobre a luta de classes e contribuir com ela. No fim, José Cordeiro deixa claro o sentimento que o impelia a agir e a firmeza com a qual tomava essa ação: “O amor pela minha classe, pelos trabalhadores e operários, amor humano e grande mataria o amor mesquinho pela filha do patrão. Eu pensava assim e com razão. [...] Eu partia para a luta de coração limpo e feliz.” (Amado, 1976, p. 133).

A segunda obra de Jorge Amado a ser comentada é *Suor*. Concebido em 1934, o romance desloca o foco narrativo da vida no campo para as ruas de Salvador, na Bahia, onde os miseráveis moradores do sobrado de número 68 do bairro histórico do Pelourinho têm sua história contada. Lá sobrevive toda sorte de pessoas: operários, mendigos, lavadeiras, prostitutas, desempregados e muitos ratos. Assim, o narrador relata:

Um mundo. Um mundo fétido sem higiene e sem moral, com ratos, palavrões e gente. Operários, soldados árabes de fala arresada, mascates, ladrões, prostitutas, costureiras, carregadores, gente de todas as cores, de todos os lugares, com todos os trajes, enchiam o sobrado. (Amado, 1968, p. 230).

Diferentemente da obra anterior, *Suor* não tem um único indivíduo como protagonista, a narrativa se desenrola e se sucede compondo um panorama coletivo formado pelos diversos

personagens que a constroem, como o homem que perdeu ambos os braços em um acidente de trabalho; as lavadeiras que compartilham o quintal com os animais e os flagelados; e os companheiros dessas mulheres, que enfrentam a dura realidade de sair para trabalhar sem a garantia de retorno, pois os portos e as construções onde trabalham são perigosos, e tanto eles quanto suas famílias ficam desamparados em caso de acidentes ou mortes. Destaca-se, também, a jovem Linda, que se envolve com o mecânico Álvaro, líder operário. Todos eles estão presos à falta de perspectiva de ascensão social ou de qualquer tipo de melhoria de vida.

O suor que dá nome ao livro faz alusão ao cheiro fétido e ao desconforto proporcionados pelo calor escaldante do ambiente sem ventilação, onde os quartos são continuamente subdivididos e o único espaço desocupado é o vão da escada, local escolhido pelos moradores para fazerem suas necessidades e acumularem lixo. Dessa forma, *Suor* retrata o cotidiano de miséria, sujeira e promiscuidade da vida urbana de Salvador.

É nesse contexto que, através de uma condição social desfavorável, um aglomerado de personagens une-se em suas diferenças. Moradores indignados com sua extrema pobreza; mulheres que carregam as marcas das dificuldades da vida; negros que foram libertados da escravização, mas que ainda enfrentam racismo e opressão; e trabalhadores explorados se encontram e passam a entoar uma só voz, rendendo à cena final do livro a imagem de uma multidão revoltada marchando contra a polícia, exigindo mudança e melhores condições de vida. Enfrentando a morte em busca da revolução:

Os investigadores vinham do terreiro, subiam da Baixa dos sapateiros. A primeira bala se perdeu entre as pedras da rua. A multidão não fugiu [...]. Álvaro Lima gritou:
- Proletários de todas as nações...
A bala pegou na testa, ele caiu em cima de Linda. A moça sentiu o sangue no rosto e no vestido. Mas não teve medo, nem se moveu. Então a multidão avançou para os investigadores, de braços levantados. (Amado, 1968, p. 339).

Por fim, fechando a tríade das obras de Jorge Amado, tem-se *Jubiabá*. Escrito em 1935, o romance apresenta o protagonista Antônio Balduino, que tem sua história contada desde a infância até à fase adulta. Baldo, como é conhecido, é um menino pobre, criado no morro do Capa-Negro, seu maior sonho é ter sua história narrada em um ABC, uma composição popular que exalta heróis e santos. Mas sua realidade social não deixa espaço para que o jovem possa sonhar com um futuro melhor, como relata o narrador:

A vida do Morro do Capa-Negro era difícil e dura. Aqueles homens todos trabalhavam muito [...]. Muitos dos garotos trabalhavam também. [...] Já sabiam do seu destino desde cedo: cresceriam e iriam para o cais onde ficavam curvos sob o peso dos sacos cheios de cacau, ou ganhariam a vida nas fábricas enormes. E não se revoltavam porque desde há muitos anos vinha sendo assim: os meninos das ruas bonitas e arborizadas iam ser médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, homens ricos. E eles iam ser criados destes homens. Para isto é que existia o morro e os moradores do morro. Coisa que o negrinho Antônio Balduino aprendeu desde cedo no exemplo diário dos maiores. (Amado, 2011, p. 34-35).

Desamparado de pai e mãe e após a tia que o criou enlouquecer, Baldo é colocado sob a tutela do comendador Pereira. A partir de então, o rapaz passa três anos pajeando em troca de proteção, alimento e moradia. Contudo, sente-se em conflito com a subserviência exigida pela função que exerce na casa. Essa postura é um prelúdio de sua revolta contra as injustiças sociais que ele encenará no futuro. Assim, demonstrando resistência em aceitar o papel mais inferior na hierarquia social, ele decide fugir, dando início às aventuras que o tornariam famoso.

Depois vieram os aborrecimentos. Foi pegado fumando, tomou uma surra da cozinheira. Revoltou-se. Da tia ele não se importava de apanhar. Mas da cozinheira não. Também quando soltava palavrões, e os soltava a cada momento, Amélia dava-lhe um tapa na boca com toda força. Ele foi ficando com ódio daquela portuguesa de cabelos compridos [...]. Amélia disse a Dona Maria:

– Negro é uma raça que só serve para ser escravo. Negro não nasceu para saber.

Mas Antônio Balduino já sabia o suficiente [...]. (Amado, 2011, p. 53-54).

Durante sua jornada, Baldo passa um tempo vivendo como mendigo nas ruas. Construído com elementos da malandragem, a circular pela cidade, comete roubos para garantir a sua sobrevivência. Posteriormente, se transforma no boxeador Baldo, o Negro. Passa a frequentar o Lanterna dos Afogados, um bar à beira do cais da Bahia, compondo e vendendo sambas, e mais tarde viaja ao Recôncavo Baiano para trabalhar em uma plantação de fumo. Ele também se junta a uma trupe de circo, acumulando relacionamentos amorosos ao longo do caminho.

A leitura de *Jubiabá* pode ser dividida em três partes: primeiro, é apresentada a juventude do personagem, onde se exploram suas aspirações, sentimentos e formação, elementos que moldam sua trajetória. Na segunda parte, acompanha-se o período errante, em que o personagem se dirige à região do Recôncavo e vive experiências profundas e irremediáveis, que prenunciam o desfecho de sua jornada. Finalmente, na última parte, assiste-se ao despertar do protagonista para a consciência política, onde se alinha aos propósitos do proletariado, o que transforma suas perspectivas de vida.

Dessa forma, Baldo se torna estivador e acaba liderando uma greve geral em Salvador. Consciente de que a escravidão ainda não havia terminado, Baldo se recusa a sucumbir à sobrepujança da luta de classes. Por fim, o ABC de Antônio Balduino narra a história do valente e combativo negro que lutou pela liberdade de seu povo. Assim, o protagonista passa por um longo processo de formação no decorrer das páginas da narrativa, evoluindo do malandro que menospreza o trabalho para o trabalhador engajado nas causas de sua classe, conforme narra a obra:

Antônio Balduino sempre tivera um grande desprezo pelos que trabalhavam. [...] Mas agora o negro olhava com um outro respeito os trabalhadores. Eles podiam deixar de ser escravos. Quando eles queriam, ninguém podia com eles. [...] Antônio Balduino também descobriu isto e foi como se nascesse de novo. [...] Agora fala um rapaz de óculos. Diz que os operários são uma imensa maioria no mundo e os ricos uma pequena minoria. Então por que os ricos sugavam o suor dos pobres? Por que esta maioria trabalhava estupidamente para o conforto da minoria? Antônio Balduino bate palmas. Tudo aquilo é novo para ele e o que estão dizendo é certo. Ele nunca o soube, porém sempre o sentiu. Por isso nunca quisera trabalhar [...]. (Amado, 2011, p. 281-282).

Diante das três obras de Jorge Amado mencionadas, é importante atentar-se para o fato de que, embora cada uma das narrativas apresente peculiaridades, que podem se desdobrar nas mais diversas análises e apontamentos teóricos — como os diferentes ambientes que as ilustram; as vozes sociais representadas pelas mais diversas personagens que as compõem; e as heranças político-ideológicas que as impregnam —, o foco deste estudo se atém ao heroísmo revolucionário arraigado aos protagonistas de *Cacau*, *Suor* e *Jubiabá*.

Íntimos da miséria, do revés e da desigualdade social que os relega à marginalidade, José Cordeiro, Antônio Balduino e os moradores do sobrado de número 68 — representados principalmente pelos operários das fábricas — podem se enquadrar perfeitamente no papel de anti-heróis das narrativas, já que não dispõem da nobreza dos heróis clássicos e vivem em um recorte de realidade onde a burguesia e o sistema capitalista, frutos do processo de modernização, imperam.

Entretanto, há de se destacar que a simples alcunha de anti-heróis não parece fazer jus à grandiosidade da jornada empreendida por essas personagens. Destacá-las como tipos heroicos da modernidade tende a enquadrá-las na mesma estirpe que os heróis pícaros e malandros que, embora tenham seu espaço e importância na literatura, não compartilham da mesma missão que os heróis trabalhadores de Jorge Amado.

Os heróis picarescos, por exemplo, apesar de trazerem à tona uma nova classe social para o centro das narrativas — a baixa classe que nas epopeias e tragédias gregas foi silenciada

e menosprezada —, não usam essa visibilidade para enaltecer os indivíduos pertencentes a essa conjuntura social. Pelo contrário, a representação dos pícaros na literatura, em geral, tende a ridicularizar e reafirmar estereótipos atrelados a tipos humanos, rebaixando-os ainda mais. Assim, sobre os pícaros, afirma-se:

Geralmente é escrito na primeira pessoa, aparentando dar, portanto, a palavra a um personagem de extração social baixa. Mesmo assim, não dá propriamente a palavra a este personagem: só faz de conta que dá. Não faz necessariamente a defesa do socialmente baixo: pelo contrário, tende a ridicularizá-lo, rebaixando-o mais uma vez. (Kothe, 2000, p. 46).

Os heróis trabalhadores são, então, heróis revolucionários, uma vez que não se conformam com a realidade que os circunda e escolhem agir sobre ela, renunciá-la. Eles, diferentemente dos malandros, não atendem a anseios individualistas nem são atraídos pelas vantagens de uma vida boêmia, em vez disso, escolhem a dureza da luta, buscando enfrentar as injustiças que se erguem sobre eles e acabam por elevar toda uma classe: a classe trabalhadora.

2.2 Projeto literário de Jorge Amado: da biografia à literatura

Nascido em 10 de agosto de 1912, na fazenda Auricídia, localizada no distrito de Ferradas, no município de Itabuna, ao sul do Estado da Bahia, Jorge Leal Amado de Faria era filho de João Amado de Faria, um fazendeiro de cacau, e de Eulália Leal Amado. Desde a infância, testemunhou intensas lutas políticas, disputas por terras e conflitos entre jagunços e pistoleiros. Por isso, não se estranha o fato de que a região cacauzeira viria a ser um dos cenários prediletos do escritor, permeando toda a sua trajetória literária em obras como *Terras do Sem-Fim*, *São Jorge dos Ilhéus*, *Gabriela*, *Cravo e Canela* e *Tocaia Grande*.

Com apenas um ano de idade, Jorge Amado se mudou para Ilhéus, onde passou a infância. Sua mãe foi a responsável por apresentá-lo ao mundo das letras, alfabetizando-o por meio da leitura de jornais. Posteriormente, ele completou sua educação básica em um internato religioso e, aos onze anos, foi enviado a Salvador para prosseguir seus estudos no Colégio Antônio Vieira. Apesar de se sentir confinado e de nutrir saudades da liberdade e do mar de Ilhéus, foi nesse ambiente que o infante Jorge Amado desenvolveu uma profunda paixão pelos livros, pois seu professor de português, o padre Luiz Gonzaga Cabral, emprestava-lhe obras de autores como Charles Dickens, Jonathan Swift, José de Alencar, além de clássicos da literatura portuguesa.

Em 1924, Jorge Amado fugiu do internato e passou dois meses explorando o sertão baiano, chegando até Itaporanga, em Sergipe, onde residia seu avô paterno, José Amado. Posteriormente, seu tio Álvaro foi designado para a missão de trazer o jovem Jorge de volta. Após ser transferido para outro internato, o Ginásio Ipiranga, em 1927, o baiano mudou-se para um casarão no Pelourinho, em Salvador. Edifício que, mais tarde, inspiraria seu terceiro romance, *Suor*.

Jorge Amado obteve seu primeiro emprego como repórter policial no *Diário da Bahia*, aos catorze anos, em seguida, passou a trabalhar no jornal *O Imparcial*. Durante esse período, Jorge esteve intensamente envolvido na vida popular e boêmia de Salvador, frequentando bares, feiras e acompanhando pescadores em seus saveiros.

Em 1928, fundou, junto com amigos, a Academia dos Rebeldes, uma associação de jovens literatos que defendiam uma arte moderna que, no entanto, não fosse modernista, antecipando o foco social e o realismo que viriam a caracterizar o romance do Movimento de 30. Sua interação com esse movimento teve um impacto profundo em sua personalidade e em sua abordagem em relação aos problemas brasileiros, tornando imperativo para o escritor uma literatura genuína de seu tempo, desvincilhada dos moldes literários anteriores. Sobre esse movimento, Amado relembrou, em seu discurso de posse, proferido na Academia Brasileira de Letras:

Procuro num milagre de imaginação, reviver no dia de hoje o adolescente magro, membro da Academia dos Rebeldes, na Bahia, nos anos de 1928 a 1930. Pequeno aprendiz de escritor em cerrada fita com outros de sua idade e condição, levantava-me em imprecações contra a Academia Brasileira e toda a literatura de então, disposto a arrasar quanto existia, convencido de que a literatura começava com a minha incipiente geração, nada devendo-se fízer antes do nosso aparecimento, nenhuma beleza fora criada, nenhum resultado obtido. Que diria o jovem de dezesseis anos, assombrado ante a vida e o mundo, solto ao mistério da Bahia, ao ver o quase cinquentão de hoje, envergando fardão, espadim e colar acadêmico. Dentro de mim, senhores, neste coração que resiste a envelhecer, ouço o riso moleque do rebelde em busca de caminho. Rio-me com ele, não há entre nós oposição, não existem divergências fundamentais entre o menino de ontem e o homem de hoje, apenas um tempo intensamente vivido. São muitos homens em diversas idades a encontrarem-se nessa tribuna somados num homem maduro, mas ainda de experiência e vida vivida que de idade. (Discurso, 1961, p.01).

Profundamente impactado pelas intensas desigualdades sociais no Brasil, Jorge Amado aderiu ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 1932. Um ano antes, em 1931, Jorge lançou seu primeiro romance, *O País do Carnaval*. Dois anos depois, em 1933, casou-se com Matilde Garcia Rosa, com quem teve uma filha, Lila. Nesse mesmo ano, após visitar Pirangi, um

povoado situado nas proximidades de Itabuna, onde nasceu, Amado resolveu escrever sobre os trabalhadores locais. Com a publicação de *Cacau*, ele deu início a um ciclo literário dedicado à representação da civilização cacaeira.

Em 1934, com a publicação de *Suor*, Jorge Amado explorou em sua ficção a realidade urbana e miserável da capital baiana, Salvador. Dois anos mais tarde, lançou *Jubiabá*, um romance protagonizado por um dos primeiros heróis negros da literatura brasileira. Aos 23 anos, começou a conquistar fama e reconhecimento internacional, sendo traduzido para o francês.

É interessante, ainda, perceber como as influências ideológicas exercidas pelas concepções políticas do autor baiano conduziram sua escrita, principalmente, no que diz respeito às suas obras lançadas na década de 1930. Com traços do modelo soviético, conhecido como romance proletário, Jorge Amado representou o universo existencial das classes mais baixas na hierarquia social, adotando um estilo narrativo que se aproximava do tom vigoroso dos manifestos e panfletos políticos, imprimindo um engajamento social e revolucionário aos seus romances. Sobre sua literatura, Amado afirmou:

Nasci para a literatura e o romance com uma geração de coração aberto e generoso. Os escritores surgidos nos anos trinta quando os fundamentos do Brasil vinham de ser abalados por um movimento revolucionário de raízes populares. Refletiram-se no romance de trinta [...]. (Discurso, 1961, p.01).

Ainda na década de trinta, mais especificamente, em 1937, o escritor publicou *Capitães da Areia*, um clássico da literatura brasileira, impregnado de denúncia social e protagonizado por personagens pobres e marginalizados. Além de serem considerados “donos” das ruas de Salvador, obra que confirma a marca da literatura socialmente engajada e visceralmente fiel à representação da realidade brasileira do seu tempo. Em corroboração a isso, o autor afirmou:

Nunca desejei senão ser um escritor de meu tempo e de meu País. Não pretendi e não tentei nunca fugir ao drama que nos coube viver, de um mundo agonizante e um novo mundo nascente. Não pretendi nem tentei jamais ser universal senão sendo brasileiro e cada vez mais brasileiro. Poderia mesmo dizer, cada vez mais baiano, cada vez mais um escritor baiano. E se meus livros foram felizes pelo mundo afora, se encontram acolhimento e estima dos escritores e leitores estrangeiros, devo essa estima a esse público à condição brasileira daquilo que escrevi, à fidelidade mantida para com meu povo, com quem aprendi tudo quanto sei e de quem desejei ser intérprete. (Discurso, 1961, p.01).

Jorge Amado formou-se em Direito pela Faculdade Nacional de Direito, no Rio de Janeiro, em 1935. Por sua militância comunista, foi forçado a se exilar na Argentina e no

Uruguai entre 1941 e 1942, período em que fez uma longa viagem pela América Latina. Após seu retorno ao Brasil em 1944, separou-se de Matilde Garcia Rosa.

Em 1945, foi eleito para a Assembleia Nacional Constituinte pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), sendo o deputado federal mais votado do Estado de São Paulo. Jorge Amado foi o autor da lei que garante o direito à liberdade de culto religioso, ainda em vigor. Nesse mesmo ano, casou-se com Zélia Gattai.

Em 1947, ano do nascimento de João Jorge, primeiro filho do casal, o PCB foi declarado ilegal e seus membros foram perseguidos e presos. Jorge Amado foi obrigado a se exilar na França com a família, onde permaneceu até 1950, quando foi expulso. Em 1949, sua filha Lila faleceu no Rio de Janeiro. Entre 1950 e 1952, Jorge viveu em Praga, onde nasceu sua filha Paloma.

Após retornar ao Brasil, em 1955, Jorge Amado afastou-se da militância política, mas continuou vinculado ao Partido Comunista. A partir desse momento, dedicou-se inteiramente à literatura. Em 6 de abril de 1961, foi eleito para a cadeira de número 23 da Academia Brasileira de Letras, cujo patrono é José de Alencar e cujo primeiro ocupante foi Machado de Assis. Ainda sobre a sua produção literária convém mencionar que a obra de Jorge Amado foi amplamente adaptada para cinema, teatro e televisão, além de ter sido tema de escolas de samba em várias regiões do Brasil. Seus livros foram traduzidos para 49 idiomas, e também existem versões em braile e em audiolivro.

Jorge Amado faleceu em Salvador, no dia 6 de agosto de 2001. Ele foi cremado conforme seu desejo, e suas cinzas foram enterradas no jardim de sua residência na Rua Alagoinhas, no dia em que completaria 89 anos.

A obra de Jorge Amado foi reconhecida com diversos prêmios nacionais e internacionais, incluindo o Prêmio Stalin da Paz (União Soviética, 1951), o Prêmio Latinidade (França, 1971), o Prêmio Nonino (Itália, 1982), o Prêmio Dimitrov (Bulgária, 1989), o Prêmio Pablo Neruda (Rússia, 1989), o Prêmio Etrúria de Literatura (Itália, 1989), o Prêmio Cino Del Duca (França, 1990), o Prêmio Mediterrâneo (Itália, 1990), o Prêmio Vitaliano Brancati (Itália, 1995), o Prêmio Luís de Camões (Brasil, Portugal, 1995), o Prêmio Jabuti (Brasil, 1959, 1995) e o Prêmio do Ministério da Cultura (Brasil, 1997).

Ele foi condecorado com os títulos de Comendador e Grande Oficial em Ordens de diversos países, incluindo Venezuela, França, Espanha, Portugal, Chile e Argentina. O prosador também foi *Doutor Honoris Causa* em dez universidades, no Brasil, Itália, França, Portugal e

Israel. Seu último título, Doutor pela Sorbonne, na França, foi recebido pessoalmente em 1998, durante sua última viagem a Paris.

É importante mencionar que, mesmo oriundo de famílias enriquecidas pelas fazendas de cacau, Jorge Amado se utilizou de suas vivências e cultura para expandir sua concepção literária e alcançar outros universos além das suas perspectivas. Assim, o escritor se consagrou como um dos principais nomes da literatura brasileira ao eternizar em suas obras as cores, os sabores, os ritmos, os rituais, as crenças e as lutas dos homens e mulheres da Bahia. Ao desvelar a dor, o suor, a angústia e a miséria — que fielmente acompanham o cotidiano dos órfãos, dos trabalhadores, das prostitutas e de tantos outros tipos humanos relegados à marginalidade —, o escritor permaneceu leal ao seu compromisso de representar a realidade do povo brasileiro.

3 O HERÓI INFANTE-MARGINAL PEDRO BALA

Desviando o olhar dos baluartes onde se abrigam os clássicos heróis da literatura, este capítulo dedica-se a observar, nas ruínas de um velho trapiche, o nascimento de Pedro Bala como um herói improvável, forjado em meio à marginalidade, à fome e à violência. Abandonando o foco na delinquência que marca o caráter do temido líder dos Capitães da Areia, busca-se vislumbrar o heroísmo que brota insólito da luta pela sobrevivência em meio à miséria e da lealdade dos afetos que resistem mesmo diante do abandono e da invisibilidade social.

A partir dos estudos propostos por Campbell (2007) a respeito da jornada inerente aos heróis das mais diversas culturas e épocas, almeja-se analisar como o protagonista da obra de Jorge Amado desenvolve sua narrativa compartilhando com esses símbolos heroicos uma caminhada cheia de obstáculos, provações e aventuras, indo em direção a um objetivo comum: uma transformação que transcende o indivíduo, tocando o coletivo e revelando verdades universais.

Assim, este capítulo aponta como a vida de Pedro Bala, embora única em suas dores e sombras, é também a encarnação de um roteiro milenar, onde a coragem, a luta e a busca de um bem-maior convergem entre si, revelando um heroísmo que é ao mesmo tempo pessoal e universal.

3.1 Pedro Bala: surge um novo herói nas ruínas e nas ruas da Bahia

Ocultos nas ruínas do velho trapiche, encobertos pelos areais dos cais, Pedro Bala e seu bando de crianças ladronas, os Capitães da Areia, espalham violência e temor pela cidade da Bahia², sempre à espreita de seu próximo delito, apesar da pouca idade, esbanjam experiência para a prática de crimes. Não há eufemismo que possa ser utilizado para defini-los: são delinquentes, roubam, assaltam e violentam, é o que confirma a reportagem publicada nos fatos policiais do *Jornal da tarde* que inicia o romance *Capitães da Areia*:

Já por várias vezes o nosso jornal, que é sem dúvida o órgão das mais legítimas aspirações da população baiana, tem trazido notícias sobre a atividade criminosa dos Capitães da Areia, nome pelo qual é conhecido o grupo de meninos assaltantes e ladrões que infestam a nossa urbe. [...] Esse bando que vive da rapina se compõe, pelo que se sabe, de um número superior a cem crianças das mais diversas idades, indo desde os oito aos dezesseis anos.

² No universo literário de Jorge Amado, o termo “cidade da Bahia” designa especificamente a cidade de Salvador.

Crianças que, naturalmente devido ao desprezo dado à sua educação por pais pouco servidos de sentimentos cristãos, se entregaram no verdor dos anos a uma vida criminosa. São chamados de Capitães da Areia porque o cais é o seu quartel-general. E têm por comandante um molecote dos seus catorze anos, que é o mais terrível de todos, não só ladrão, como já autor de um crime de ferimentos graves [...]. (Amado, 2008, p. 11).

A quadrilha tem como principais integrantes João Grande, cuja principal característica é a força bruta; o Professor, conhecido por seu talento artístico e desenvoltura intelectual; Sem-Pernas, que é a personificação do ódio e da amargura; Volta Seca, símbolo da opressão sertaneja; Gato, representação da sexualidade precoce; Boa-Vida, o malandro; Pirulito, o espiritualmente elevado; e Dora, que é posteriormente integrada ao grupo e assume um papel maternal para os garotos, embora seja apenas uma criança. Pedro Bala, o protagonista do romance, lidera todos eles.

Criminosos, nada além, esse é o veredito quando Pedro Bala e seu grupo errante são avaliados pelo crivo da superficialidade. Entretanto, ao se permitir avançar as páginas da obra de Jorge Amado e se deixar saborear delicada e vagarosamente cada linha que compõe e estrutura a narrativa, pode-se, diante de uma mudança de perspectiva, encontrar o heroísmo intrínseco à luta pela sobrevivência das crianças infratoras, abandonadas à própria sorte nas ruas de Salvador.

Enquanto os heróis clássicos enfrentam com bravura a ira dos deuses, o poder bélico dos inimigos e as artimanhas do destino, os Capitães da Areia, com a mesma devoção e coragem, desafiam a fome que os atravessa, a miséria que os subjuga e a sociedade que os oprime. Embora tenham diferentes alçozes e estejam separados na História por milênios de anos, um elo conecta a grandiosidade das figuras clássicas e a marginalidade das crianças baianas: a luta.

Já nos primeiros relatos a respeito de Pedro Bala, quando o narrador esclarece como se deu a ascensão do garoto ao posto de líder dos Capitães da Areia — desbancando Raimundo, o antigo chefe do bando —, são identificadas características pessoais que facilmente descreveriam heróis da Antiguidade, como o guerreiro Odisseu, um líder nato, astuto e dotado de bravura e determinação:

Não durou muito na chefia o caboclo Raimundo. Pedro Bala era muito mais ativo, sabia planejar os trabalhos, sabia tratar com os outros, trazia nos olhos e na voz a autoridade de chefe. Um dia brigaram. A desgraça de Raimundo foi puxar uma navalha e cortar o rosto de Pedro, um talho que ficou para o resto da vida. Os outros se meteram e como Pedro estava desarmado deram razão a ele e ficaram esperando a revanche, que não tardou. Uma noite, quando Raimundo quis surrar Barandão, Pedro tomou as dores do negrinho e rolaram

na luta mais sensacional a que as areias do cais jamais assistiram. Raimundo era mais alto e mais velho. Porém, Pedro Bala, o cabelo loiro voando, a cicatriz vermelha no rosto, era de uma agilidade espantosa e desde esse dia Raimundo deixou não só a chefia dos Capitães da Areia, como o próprio areal. (Amado, 2008, p. 29).

Segundo Santos (2015), Odisseu se apresenta como herói na *Iliada* por várias ocasiões. “Em todas elas, suas performances / seus ardis são justos — e aqui a justiça não é posta nos limites do binarismo ‘bons e maus’, ‘vencedores e vencidos’: ela é tratada no âmbito do circunstancial” (p. 337). Assim, também, Pedro Bala decide e age: alheio ao entendimento dicotômico que rege a sociedade e aponta “o certo” e “o errado”, o jovem líder finca sua bússola moral na sobrevivência dos Capitães da Areia. Nessas circunstâncias, a gana em mantê-los seguros, alimentados e, acima de tudo, vivos é o que rege suas ações.

Por isso, em diversas ocasiões, Bala tem atitudes visceralmente imorais, se analisadas do ponto de vista de uma sociedade regida pela lei e pela ordem. Entretanto, essas mesmas ações na perspectiva dos Capitães da Areia, cuja ética se limita à garantia da segurança e do bem-estar do grupo, não enfrentam problematizações. Para os garotos relegados à própria sorte, saciar a fome e qualquer outra necessidade que o corpo impetuosamente inflija a eles, mantendo-se féis unicamente aos seus iguais, é o que assegura sua sobrevivência:

Eles furtavam, brigavam nas ruas, xingavam nomes, derrubavam negrinhas no areal, por vezes feriam com navalhas ou punhal homens e polícias. Mas, no entanto, eram bons, uns eram amigos dos outros. Se faziam tudo aquilo é que não tinham casa, nem pai, nem mãe, a vida deles era uma vida sem ter comida certa e dormindo num casarão quase sem teto. Se não fizessem tudo aquilo morreriam de fome, porque eram raras as casas que davam de comer a um, de vestir a outro. E nem toda a cidade poderia dar a todos. (Amado, 2008, p. 110-111).

É diante desse aspecto que o heroísmo de Pedro Bala pode ser questionado, pois, mesmo em face às adversidades impostas pela miséria cotidiana vivida pela personagem, a herança deixada pelos heróis clássicos desperta expectativas no que tange o caráter e a conduta heroica, que devem ser irretocáveis. Tais expectativas destoam drasticamente de algumas tomadas de ação do líder dos Capitães da Areia, principalmente quando é abandonada a sutileza com que o narrador da obra utiliza a expressão “derrubar negrinhas no areal” e é posta, sem o véu do eufemismo, a palavra “estupro”. Pedro Bala estupra mulheres:

No fim da rua Pedro Bala viu um vulto. Parecia uma mulher que andava apressada. Sacudiu seu corpo de menino como se sacode um animal jovem ao ver a fêmea, e com passo rápido se aproximou da mulher que agora entrava no areal. [...] Pedro Bala podia vê-la bem quando ela passava sob os postes:

era uma negrinha bem jovem, talvez tivesse apenas quinze anos como ele [...]. E o desejo cresceu dentro de Pedro Bala [...]. Pensava em derrubar a negrinha sobre a areia macia, em acariciar seus seios duros (talvez seios de virgem, sempre seios de menina), em possuir seu corpo quente de negra.

[...] Pedro sorria, um sorriso de dentes apertados, era igual a um animal feroz caçando no deserto um outro animal para seu almoço.

[...] O rosto da negrinha era de terror. Mas quando viu que seu perseguidor era um menino de quinze para dezesseis anos se animou mais um pouco e perguntou com raiva:

— Que é que tu quer?

— Deixa de orgulho, morena. Vamos bater um papozinho. E a agarrou pelo braço e novamente a derrubou na areia. O medo voltou a possuí-la, um terror doido. [...] Pedro Bala também só tinha quinze anos, mas há muito tempo conhecia não só o areal e os seus segredos, como os segredos do amor das mulheres. Porque se os homens conhecem esses segredos muito antes que as mulheres, os Capitães da Areia os conheciam muito antes que qualquer homem. Pedro Bala a queria porque há muito sentia os desejos de homem e conhecia as carícias do amor. Ela não o queria porque fazia pouco que se tornara mulher e pretendia reservar seu corpo para um mulato que a soubesse apaixonar. Não o queria entregar assim ao primeiro que a encontrasse no areal. E está com os olhos entupidos de medo.

Pedro Bala passou a mão na carapinha da negra:

— Tu é um pancadão, morena. Nós vai fazer um filho lindo...

Ela lutou por se afastar dele:

— Me deixa. Me deixa, desgraçado! (Amado, 2008, p. 89-91).

A violação do corpo feminino, algo repugnante e impensável em uma civilização regida por valores morais, para a maioria dos Capitães da areia não inspirava qualquer pudor. Mesmo Dora — que, ao longo da narrativa, viria a se tornar respeitada e protegida pelo grupo —, teve de enfrentar o perigoso instinto bestial que impulsionava os garotos. Em sua primeira aparição no trapiche — após ser ajudada por João Grande e o Professor, que a encontraram órfã e faminta, vagando pelas ruas da cidade juntamente a seu irmão, Zé Fuinha, fugidos da bexiga³ —, Dora testemunhou o quão vorazmente os ímpetos sexuais agiam sobre grande parte dos Capitães da Areia, incluindo seu líder:

Dora via o grupo avançar. O medo foi vencendo o desânimo e o cansaço em que estava. Zé Fuinha chorava. Dora não tirava os olhos de Volta Seca. A cara sombria do mulato estava aberta em desejo, um riso nervoso a sacudia. [...]

Professor disse:

— Não vê que ela tá chorando.

Eles pararam um momento. Mas Volta Seca falou:

— E nós com isso? A babaca é a mesma...

Continuaram avançando. Iam vagarosamente, os olhos fixos ora em Dora, ora no punhal que João Grande tinha na mão. De repente se apressaram, chegaram muito mais perto. João Grande falou pela primeira vez:

— Furo o primeiro...

³ Nome popular dado à doença infecciosa conhecida como varíola.

Boa-Vida riu, Volta Seca manejou o punhal. Zé Fuinha chorava, Dora o olhou com os olhos apavorados. Se abraçou nele, viu João Grande derrubar Boa-Vida. A voz de Pedro Bala, que entrava, fez com que parassem:

— Que diabo é isso?

[...] João Grande continuou em guarda na frente de Dora. Pedro Bala se adiantou:

— Que é isso?

Boa-Vida falou do chão mesmo:

— Estes frescos arranjaram uma comida e quer que seja para eles só. A gente também tem direito...

— Também. Eu pelo menos quero trepar hoje... — esganiçou Sem-Pernas.

Pedro Bala olhou para Dora. Viu os peitos, o cabelo loiro.

— Tão com o direito... — falou. — Arreda, João Grande.

O negro olhou Pedro Bala espantado. O grupo avançava novamente, agora chefiado por Pedro Bala. João Grande estendeu os braços, gritou:

— Bala, eu como o primeiro que chegar aqui.

Pedro Bala adiantou mais um passo:

— Sai, Grande. (Amado, 2008, p. 175-176).

Os infortúnios que impõem uma vida de miséria material e moral a Pedro Bala não são capazes de justificar ou abrandar o peso de suas ações inescrupulosas, uma vez que, apesar de viverem sob as mesmas condições e amargarem as mesmas desgraças, João Grande e o Professor escolhem agir de maneira contrária ao seu chefe. Mesmo correndo perigo de vida, os dois garotos demonstram profunda compaixão para com Dora, protegendo-a contra o resto do bando. Esse, sim, é o posicionamento que se espera de grandes heróis: a defesa dos fracos e oprimidos.

Mas é importante lembrar que Pedro Bala não foi talhado no mesmo “mármore” que os heróis clássicos, que aparentam possuir retidão e honradez inatas, agindo sempre de forma justa, tornando-se representantes dos ideais compartilhados por sua comunidade. Pedro busca ser justo em suas ações, mas ele se vale de uma justiça deturpada, fundamentada na “lei das ruas”, que rege apenas a sobrevivência dos mais fortes. Isso o aproxima do caráter do herói romanesco, que se revela um sujeito cujas aspirações pessoais entram em conflito com a realidade que o cerca:

[...] os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, separaram-se, com suas finalidade e relações "pessoais", das finalidades da totalidade; aquilo que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir e não pelos atos da totalidade substancial a qual pertence. (Lukács 1999, p. 90).

No romance, instaura-se um afastamento entre o que o herói deseja e o que o meio social espera dele. O indivíduo passa a orientar suas ações a partir de princípios internos que já não correspondem às normas ou valores coletivos. Nesse cenário, a intervenção divina — tão

presente nas narrativas épicas — deixa de operar, e o protagonista precisa conduzir sua trajetória sem amparo transcendental. Como afirma Lukács (2000), “O romancé é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca” (p. 89). Apoiado nessa concepção, Pedro Bala se encaixa no conceito lukacsiano⁴ de herói problemático:

O herói demoníaco do romance é um louco ou um criminoso, em todo caso [...] um personagem *problemático* cuja busca degradada e, por isso inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chamaram “romance”. (Goldmann, 1976, p. 09, grifo do autor).

Entretanto, se Bala não detém o mérito de refrear seus instintos mais primitivos, provando-se falho e revelando o pior da natureza humana, afastando-se das virtudes que consagraram as grandes figuras heroicas da Antiguidade, seu trunfo está na comiseração e no arrependimento que o atingem de forma irremediável. Assim acontece quando ele derruba a negrinha do areal:

E soluçava alto, e levantava os braços, estava como uma louca, toda sua defesa eram seus gritos, suas lágrimas, suas imprecações contra o chefe dos Capitães da Areia. **Mas para Pedro a maior defesa da negrinha eram os olhos cheios de pavor, olhos de animal mais fraco que não tem forças para se defender.** E como seu maior desejo já se satisfizera, e como aquela angústia do princípio da noite voltava a dominá-lo, ele falou:

— Se eu te deixar, tu volta amanhã?

— Volto, sim.

[...]

— Vou te levar para um malandro não lhe pegar.

[...]

E foram de mãos dadas. **Ela chorava e aquele choro foi angustiando Pedro Bala** [...]. Começou a maldizer intimamente o encontro da cabrocha e apressou o passo para chegar quanto antes ao começo da rua [...].

Ela apenas o olhou e seus olhos (apesar de ainda ir com ele e ainda estar apavorada) estavam cheios de ódio e de desprezo. **Pedro baixou a cabeça, não sabia o que dizer, não tinha mais desejo nem raiva, só tristeza no seu coração.** Ouviram a música de um samba que um homem cantava na rua. Ela soluçou mais alto, ele foi chutando areia. **Agora se sentia mais fraco que ela, a mão da negrinha pesava na sua como se fosse chumbo.** Largou a mão, ela se afastou dele. Pedro não protestou. [...] ele disse:

— Agora tu pode ir, ninguém te faz mal. Ela o olhou novamente com ódio e deitou a correr. Mas na esquina mais próxima parou, virou para ele (que ainda a olhava) e rogou praga com uma voz que o encheu de medo:

— Peste, fome e guerra te acompanha, desgraçado. Deus te castiga, desgraçado. Filho de uma mãe, desgraçado, desgraçado — sua voz solitária atravessava a rua, abalava Pedro Bala.

⁴ Referente ao pensamento ou à teoria crítica de Lukács.

Ela, antes de desaparecer na esquina, cuspiu no chão num supremo desprezo e ainda repetiu:

— Desgraçado... Desgraçado...

Primeiro ele ficou parado, depois deitou a correr no areal e ia como se os ventos o açoitassem, como se fugisse das pragas da negrinha. [...] **a pena que sentia pela pobre negrinha, uma criança também.**

“Uma criança também” — ouvia na voz do vento, no samba que cantavam, **uma voz dizia dentro dele.** (Amado, 2008, p. 93-94, grifo nosso).

A mesma sensibilidade também atinge Pedro quando ele conhece Dora. Apesar de, em um primeiro momento, o rapaz se deixar mover orientado pelos costumes degenerados dos Capitães da Areia, o protagonista, com o clamor de João Grande, atenta-se para o fato de que ela é apenas uma menina. Nesse instante, o garoto resiste ao ímpeto selvagem que habita sua carne e age como um benfeitor, garantindo a segurança da garota e se transformando em seu guardião:

— Tu não tá vendo que é uma menina? Tu não tá vendo?

Pedro Bala parou, o grupo parou atrás dele. Agora Pedro Bala olhava Dora com outros olhos. Via o terror no rosto dela, as lágrimas que caíam dos olhos. Ouvia o choro de Zé Fuinha. João Grande falava:

— Eu sempre tive contigo, Bala. Sou teu amigo, mas ela é uma menina, fui eu e Professor que trouxe ela. Eu sou teu amigo, mas se tu vier eu te mato. É uma menina, ninguém faz mal a ela...

— A gente te derruba e depois... — disse Volta Seca.

— Cala a boca — gritou Pedro Bala.

João Grande continuou:

— O pai dela, a mãe dela morreu de bexiga. A gente encontrou ela, não tinha onde dormir, a gente trouxe ela. Não é uma puta, é uma menina, não vê que é uma menina? Ninguém toca nela, Bala.

Pedro Bala disse baixinho:

— É uma menina...

Pulou para o lado de João Grande e de Professor.

— Tu é um negro bom. Tu tá com o direito... — Voltou-se para os outros. — Quem quiser vir, venha...

— Tu não pode fazer isso, Bala... — e Boa-Vida passava a mão no talho. — Tu agora quer comer ela só com o Grande e Professor...

— Juro que não quero comer ela, nem eles quer. É uma menina. Mas ninguém toca nela. Quem quiser que venha...

Os menores e mais medrosos foram se afastando. Boa-Vida se levantou, foi para seu canto, limpando o sangue. Volta Seca falou para Pedro Bala devagar:

— Eu não vou não é de medo. É que tu disse que é uma menina.

Pedro Bala se aproximou de Dora:

— Tem medo, não. Ninguém toca em você. (Amado, 2008, p. 176-177).

Não seria equívoco mencionar que esse é um momento de redenção para Pedro Bala. Embora seu heroísmo não esteja atrelado a uma índole irrepreensível, o garoto se aproxima das virtudes heroicas quando abre mão de satisfazer os próprios desejos para garantir o bem-estar de outrem. Agindo dessa forma, Bala, a criança que cresceu à margem da sociedade — alheia

a valores morais e desprovida de vínculos familiares que ensinassem a ela, na prática, a potência do amor e da compaixão —, acaba por se tornar digna do mais genuíno afeto e da mais sincera admiração:

Mas Dora o olhava com carinho. Para ele [...].

— Tu pode ficar — disse Pedro Bala, e Dora sorriu para ele, era o seu herói, uma figura que ela nunca tinha imaginado, mas que um dia haveria de imaginar. Amava-o como a um filho sem carinho, um irmão corajoso, um amado tão belo como não havia outro. (Amado, 2008, p. 186).

Paradoxalmente, a orfandade, que priva os Capitães da Areia de qualquer instrução paterna ou afago materno — apesar do auxílio e acolhimento de padre José Pedro, Don’Aninha e Querido-de-Deus —; a invisibilidade social, que os condena à marginalidade; e a miséria, que os impele ao crime, são os vilões que enriquecem a trama de Pedro Bala e seus companheiros. Destituídos de apreço, proteção ou dignidade, resta-lhes a liberdade, “[...] porque a liberdade era o sentimento mais arraigado nos corações dos Capitães da Areia” (Amado, 2008, p. 77). E livres, vivem como querem e vão aonde bem entendem, desbravando a cidade da Bahia como amantes a percorrer o corpo desnudo de sua musa.

É nesse contexto que se desenrolam as aventuras vividas pelos Capitães da Areia. Esgueirando-se como ratos pelos becos e frestas, movimentando-se com agilidade e audácia, os jovens infratores invadem e saqueiam casas da zona nobre da cidade, cultivando o medo e a indignação dos moradores da região. É o que destaca a reportagem do *Jornal da tarde* no parágrafo intitulado “Urge uma providência”:

Os moradores do aristocrático bairro estão alarmados e receosos de que os assaltos se sucedam, pois este não é o primeiro levado a efeito pelos Capitães da Areia. Urge uma providência que traga para semelhantes malandros um justo castigo e o sossego para as nossas mais distintas famílias. (Amado, 2008, p. 13-14).

O assalto em questão, ocorrido na residência do Comendador José Ferreira, rendeu aos delinquentes juvenis mais de um conto de réis. Já o jardineiro Ramiro, que trabalhava na casa durante o ocorrido, recebeu duas punhaladas, depois de entrar em luta corporal com o chefe dos Capitães, na tentativa de impedir o contato do ladrão com Raul, neto do Comendador:

Aconteceu que no jardim a linda criança que é Raul Ferreira, de onze anos, neto do comendador, que se achava de visita aos avós, conversava com o chefe dos Capitães da Areia [...]. Na sua inocência, Raul ria para o malvado, que sem dúvida pensava em furtá-lo. O jardineiro se atirou então em cima do ladrão. Não esperava, porém, pela reação do moleque, que se revelou um mestre nestas brigas. E o resultado é que, quando pensava ter seguro o chefe da malta, o jardineiro recebeu uma punhalada no ombro e logo em seguida

outra no braço, sendo obrigado a largar o criminoso, que fugiu. [...] O comendador José Ferreira, ouvido pela nossa reportagem, avalia o seu prejuízo em mais de um conto de réis [...]. (Amado, 2008, p. 13).

Esse é um ponto crucial da narrativa, pois são postas lado a lado duas realidades antagônicas. Enquanto a ação violenta da quadrilha instiga a repulsa e a condenação popular, um novo ponto de vista, desvelado pela inocência de um olhar infantil, alcança algo evidente, mas pouco levado em consideração, a respeito dos Capitães da Areia: apesar da vida errante, são apenas crianças. Crianças que “brincam” de sobreviver. E nessa “brincadeira”, desprovidos de todos os recursos, fazem de conta que são os heróis de suas próprias aventuras. Assim, observa Raul, depois de sua rápida conversa com Pedro:

— Ele disse que eu era um tolo e não sabia o que era brincar. Eu respondi que tinha uma bicicleta e muito brinquedo. Ele riu e disse que tinha a rua e o cais. Fiquei gostando dele, parece um desses meninos de cinema que fogem de casa para passar aventuras. (Amado, 2008, p. 14).

E são essas aventuras, dignas dos roteiros de cinema, que, no decorrer da narrativa, fazem o jogo da sobrevivência protagonizado por Pedro Bala se tornar *a jornada de um herói*, conceito que se popularizou através dos amplos estudos desenvolvidos por Campbell (2007) na obra *O Herói de Mil Faces*, que aponta fatores comuns às trajetórias percorridas pelos símbolos heroicos.

3.2 Capitães da areia: uma jornada heroica

Ao analisar mitos, lendas e religiões das mais diversas culturas — da Grécia Antiga ao Oriente, dos contos de fadas europeus aos mitos indígenas — Campbell concluiu que, em todos eles, os heróis pareciam protagonizar o mesmo enredo. Segundo o autor, “seja o herói ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada sofre poucas variações no plano essencial” (Campbell, 2007, p. 42). A essa espécie de “roteiro” comum às narrativas heroicas o estudioso atribuiu o termo *monomito*⁵:

Porque existe uma certa sequência de ações heroicas, típica, que pode ser detectada em histórias provenientes de todas as partes do mundo, de vários períodos da história. Na essência, pode-se até afirmar que não existe senão um herói mítico, arquetípico, cuja vida se multiplicou em réplicas, em muitas terras, por muitos, muitos povos. (Campbell, 1990, p. 145).

⁵ O *monomito*, conceito apresentado por Joseph Campbell para designar um padrão narrativo recorrente nos mitos, recebe sua denominação a partir do uso prévio do termo por James Joyce na obra *Finnegans Wake*.

Apoiado nos estudos de Carl Jung, especialmente nos conceitos de *arquétipo* — que representa imagens e ideias universais que se repetem em sonhos e nas narrativas das mais variadas épocas e sociedades — e de *inconsciente coletivo* — que é entendido como a camada profunda da psique humana, de onde esses arquétipos emergem, compartilhada por toda a humanidade —, Campbell afirma que os símbolos (arquétipos) presentes nos mitos “não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções espontâneas da psique” (2007, p. 15):

A princípio o conceito do inconsciente limitava-se a designar o estado dos conteúdos reprimidos ou esquecidos [...].
 Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos *inconsciente pessoal*. Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo*. Eu optei pelo termo "coletivo" pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são 'cum grano salis' os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo [...].
 Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados *arquétipos*. (Jung, 2000, p. 15-16, grifo do autor).

Assim, arquétipos e mitos estão profundamente interligados, uma vez que os conteúdos coletivos, que nasceram no inconsciente, através dessas narrativas, particularizam-se, tornando-se patrimônio cultural, adaptados, organizados e ensinados como parte da identidade de um povo. Enquanto os arquétipos são estruturas universais e atemporais da psique, os mitos são suas expressões concretas, moldadas pelas culturas, religiões e tradições de cada comunidade.

Os ensinamentos tribais primitivos tratam de arquétipos de um modo peculiar. Na realidade, eles não são mais conteúdos do inconsciente, pois já se transformaram em fórmulas conscientes, transmitidas segundo a tradição, geralmente sob forma de ensinamentos esotéricos. Estes são uma expressão típica para a transmissão de conteúdos coletivos, originariamente provindos do inconsciente.
 Outra forma bem conhecida de expressão dos arquétipos é encontrada no mito e no conto de fada. Aqui também, no entanto, se trata de formas cunhadas de um modo específico e transmitidas através de longos períodos de tempo. (Jung, 2000, p. 17).

Essa relação explica por que os mitos das mais diversas origens apresentam temas semelhantes — nascimento, morte, renascimento —, uma vez que todos derivam das mesmas imagens fundamentais do inconsciente coletivo. É diante desse cenário que se consolida o papel

do herói: um símbolo amplamente presente na mitologia cuja missão parece comum a todas as culturas e épocas:

Numa palavra: a primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários e iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras, erradicá-las em favor de si mesmo (isto é, combater os demônios infantis de sua cultura local) e penetrar no domínio da experiência e da assimilação, diretas e sem distorções, daquilo que C. G. Jung denominou "imagens arquetípicas". (Campbell, 2007, p. 27).

Para o herói, é necessário abandonar a superficialidade do mundo comum e adentrar as camadas profundas da psique, onde se encontram as verdadeiras origens dos conflitos humanos. Nesse movimento, “demônios” formados pela cultura — medos, crenças e condicionamentos — são expostos e confrontados. Esses confrontos se transformam em força e autoconhecimento. Assim, ao superar essas barreiras internas, o herói alcança o contato direto com as imagens arquetípicas, símbolos universais que revelam aspectos essenciais da vida, possibilitando a ele uma plena compreensão de si mesmo e de seu papel no mundo.

Para Campbell, a trama universal do herói se desenvolve em torno de um indivíduo que abandona o mundo comum onde vive e adentra um novo território. Ao longo do caminho, ele busca algo essencial: uma revelação, uma verdade interior ou uma forma de sabedoria que transcende a experiência cotidiana. É o que o autor chama de “busca visionária”, um movimento recorrente em todas as mitologias, no qual o herói parte em direção a um plano mais profundo da existência.

Ao alcançar essa nova compreensão, aquilo que antes faltava à sua consciência, o herói se depara com um dilema fundamental: permanecer nesse novo estado de iluminação, isolando-se do mundo, ou retornar à sociedade trazendo consigo a dádiva adquirida, de modo a transformar e beneficiar o coletivo. Esse retorno, contudo, é tão desafiador quanto a própria jornada, pois exige manter-se fiel à visão conquistada mesmo diante das limitações do mundo comum:

Existe um certo tipo de mito que pode ser chamado de busca visionária, partir em busca de algo relevante, uma visão, que tem a mesma forma em todas as mitologias. É o que tentei mostrar no primeiro livro que escrevi, *O herói de mil faces*. Todas essas diferentes mitologias apresentam o mesmo esforço essencial. Você deixa o mundo onde está e se encaminha na direção de algo mais profundo, mais distante ou mais alto. Então atinge aquilo que faltava à sua consciência, no mundo anteriormente habitado. Aí surge o problema: permanecer ali, deixando o mundo ruir, ou retornar com a dádiva, tentando manter-se fiel a ela, ao mesmo tempo em que reingressa no seu mundo social. (Campbell, 1990, p. 145, grifo do autor).

Dessa forma, o herói é tido como alguém que consegue ultrapassar as limitações impostas por sua história pessoal, cultura e época, alcançando uma compreensão universal da existência humana. Ao romper com o que é apenas local e momentâneo, ele entra em contato com valores e verdades que são comuns a toda a humanidade. Suas visões e inspirações surgem das “fontes primárias da vida”, isto é, das dimensões mais profundas da psique humana, do *inconsciente coletivo*. Assim, o herói simboliza aquele que transcende o próprio eu e, por meio dessa transformação, traz ao mundo uma sabedoria que pertence a todos os homens:

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, idéias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. (Campbell, 2007, p. 28).

De acordo com Campbell (2007, p. 36), “o percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno — que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito”. O estudioso subdividiu essas três grandes etapas em dezessete marcos específicos, que traçam, de maneira linear, toda a caminhada do herói:

A PARTIDA⁶	
O chamado da aventura	O herói é colocado diante da possibilidade de iniciar uma aventura, ainda que possa demonstrar certa relutância. Esse momento indica, como afirma Campbell, que “o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida” (2007, p.66).
A recusa do chamado	O herói pode recusar o chamado à aventura, seja por temor, insegurança ou por se sentir no dever de permanecer no lugar onde vive.
O auxílio sobrenatural	O herói recebe o apoio de um mentor ou de uma figura dotada de poderes especiais, que o encoraja a seguir adiante na aventura. Campbell descreve esse momento afirmando: “Para aqueles que não recusaram o chamado, o primeiro encontro da jornada do herói se dá com uma figura protetora (que, com frequência, é uma anciã ou um ancião), que fornece ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças titânicas com que ele está prestes a deparar-se” (2007, p. 74).
A passagem pelo primeiro limiar	O herói ultrapassa a fronteira que o separa de seu mundo habitual e ingressa em um território novo, marcado pelo desconhecido. Nesse momento, costuma surgir o chamado “guardião do limiar”, figura que representa as forças que delimitam o alcance da vida cotidiana do protagonista. Para além desses limites simbólicos, estendem-se a escuridão, o mistério e o perigo, elementos que anunciam a dimensão transformadora da aventura.

⁶ Etapa da jornada heroica que também foi denominada por Campbell como *Separação*.

O ventre da baleia	Momento em que o herói enfrenta uma grande provação, que exige dele muita coragem e resiliência. É esse desafio que marca sua primeira grande transformação e o prepara para os desafios que encontrará ao longo do restante da jornada.
A INICIAÇÃO	
O caminho de provas	Etapa marcada por uma sequência de desafios e testes que impulsionam o amadurecimento e aperfeiçoamento do herói. Após cruzar o limiar, o protagonista é submetido a essas provações que, progressivamente, o fortalecem para as etapas mais complexas da jornada.
O encontro com a deusa	Nesse momento, o herói é conduzido a um espaço que, mesmo inserido no contexto da aventura, oferece a ele familiaridade e acolhimento. É um ambiente marcado por presenças que proporcionam amparo e uma sensação de conforto fraternal, renovando suas forças antes dos próximos desafios.
A mulher como tentação	Trata-se do momento em que o herói se vê diante de influências que procuram afastá-lo de sua trajetória, seja estimulando a renúncia à aventura, seja sugerindo o uso inadequado, ou mesmo corrupto, de suas próprias forças.
A sintonia com o pai	Momento crucial em que o herói precisa enfrentar e compreender a figura paterna ou sua representação simbólica. Essa fase implica reconhecer no mentor, ou em outra entidade auxiliar, a fonte de proteção que o acompanhará pelas provações mais difíceis da iniciação.
A apoteose	Marca a exaltação do herói, momento em que ele alcança um estado ampliado de compreensão, iluminação ou transformação profunda. Campbell denomina essa etapa de “apoteose”, indicando a elevação simbólica do protagonista antes de prosseguir na jornada.
A bênção última	É nesse ponto que o herói recebe a recompensa correspondente ao percurso que realizou. Campbell (2007) explica que essa bênção assume formas distintas, variando conforme a maturidade do herói e seus desejos mais profundos. Embora pudesse solicitar iluminação plena, o protagonista muitas vezes dirige seus pedidos a objetivos mais imediatos, como prolongar a vida, obter poder ou garantir a proteção de quem ama, revelando que a dádiva recebida funciona como um símbolo da energia vital ajustado às necessidades específicas de cada herói.
O RETORNO	
A recusa do retorno	Momento em que o protagonista hesita em voltar ao mundo comum após ter alcançado sua conquista. Embora tenha obtido o conhecimento, a revelação ou o poder transformador ao fim da aventura, seja por meios próprios ou com a ajuda de figuras simbólicas, o herói ainda precisa retornar levando consigo essa dádiva, que tem potencial para renovar sua comunidade ou mesmo o mundo ao seu redor. No entanto, como observa Campbell (2007), essa tarefa costuma ser recebida com resistência, já que assumir a responsabilidade de compartilhar o que foi conquistado pode ser tão desafiador quanto a própria jornada.
A fuga mágica	O herói inicia o percurso de volta ao seu mundo original. Campbell (2007) observa que, quando o protagonista conquista o favor de uma divindade e recebe dela a incumbência de retornar levando um elemento transformador, o chamado “elixir”, capaz de restaurar sua comunidade, essa travessia final passa a ser sustentada pelos poderes sobrenaturais que

	o amparam. Assim, o retorno não ocorre apenas como uma fuga, mas como um movimento orientado e protegido pelas forças que legitimam sua missão.
O resgate com auxílio externo	No terceiro passo do retorno, caso o herói não conte com a proteção direta de uma divindade ou patrono sobrenatural, ele necessita do apoio de aliados para conseguir completar o caminho de volta. Esse estágio representa o momento em que um amigo, mentor ou companheiro intervém para assegurar que o protagonista possa regressar ao mundo comum.
A passagem pelo limiar do retorno	Momento em que o herói deixa atrás de si o território simbólico das provações para reencontrar o mundo comum. Essa travessia, porém, não o devolve ao ponto inicial: ele retorna transformado pelas experiências vividas em uma esfera que Campbell (2007) descreve como radicalmente distinta da existência ordinária, tão distinta quanto vida e morte, luz e escuridão. Ao retornar, ele carrega consigo uma sabedoria adquirida nesse contato profundo com o que ultrapassa a normalidade da consciência.
Senhor dos dois mundos	Estágio em que o herói alcança o equilíbrio entre sua identidade cotidiana e aquilo que absorveu do extraordinário. Nesse ponto da jornada, o indivíduo já não pertence integralmente a nenhum dos dois domínios: transita entre eles com a maturidade de quem compreendeu tanto os limites do mundo comum quanto as possibilidades abertas pela dimensão simbólica da aventura.
Liberdade para viver	Nesse momento, o protagonista se vê capaz de conduzir sua existência de modo renovado, liberto das tensões que antes o aprisionavam. Ao integrar plenamente as transformações adquiridas ao longo da jornada, ele passa a viver não mais sob o peso do medo ou das expectativas do passado.

É pertinente mencionar que todos esses estágios da caminhada heroica apontada por Campbell (2007) se valem de arquétipos comuns à mitologia. Figuras simbólicas como sábios, deuses, feiticeiros, princesas e dragões, por exemplo, habitam diferentes camadas do *monomito* e se manifestavam de maneira literal e personificada, atuando diretamente na narrativa.

Na literatura contemporânea, entretanto, essa referência direta ao imaginário mítico se torna mais sutil. No romance moderno, as fases da jornada já não se apresentam com a mesma clareza estrutural dos mitos. Os conflitos adquirem dimensões subjetivas e cotidianas, o que dificulta a identificação imediata das etapas clássicas do caminho a ser percorrido pelo herói, exigindo uma leitura mais simbólica e interpretativa.

A dificuldade em reconhecer claramente as etapas da jornada do herói nas narrativas modernas se relaciona ao processo de secularização do mundo ocidental. Enquanto os mitos tradicionais se fundamentavam em um universo regido pelo sagrado e pelo sobrenatural, a literatura contemporânea se desenvolve em um contexto racionalizado, movido por interesses políticos e econômicos, em que explicações científicas substituem as antigas simbologias e crenças míticas:

[...] Pois o ideal democrático do indivíduo autodeterminado, a invenção da máquina movida por um motor e o desenvolvimento do método científico de pesquisa transformaram a tal ponto a vida humana, que o universo intemporal de símbolos, há muito herdado, entrou em colapso [...].

Não se trata apenas da inexistência de locais nos quais os deuses possam se ocultar do telescópio e do microscópio perscrutantes; já não há sociedades do tipo a que os deuses um dia serviram de suporte. A unidade social não é um portador de conteúdo religioso, mas uma organização econômico-política. Seus ideais não são os da pantomima hierática — que torna visíveis, na terra, as formilucas do céu —, mas sim os ideais do Estado secular, numa dura e incansável competição por supremacia material e por recursos [...]. (Campbell, 2007, p. 372).

Assim, vale ressaltar que, sendo *Capitães da Areia* uma obra moderna, conseqüentemente, não há nela a réplica da especificidade do desenvolvimento narrativo comum aos mitos. Através, deste estudo, serão identificadas na obra de Jorge Amado apenas algumas das dezessete etapas apontadas por Campbell (2007). Serão elas:

Etapa	Trecho da obra
O chamado da aventura	A revolução chama Pedro Bala como Deus chamava Pirulito nas noites do trapiche. É uma voz poderosa dentro dele, poderosa como a voz do mar, como a voz do vento, tão poderosa como uma voz sem comparação. Como a voz de um negro que canta num saveiro o samba que Boa-Vida fez: Companheiros, chegou a hora... (Amado, 2008, p. 266).
O auxílio sobrenatural	Quantos anos tu tem agora? Pedro ficou fazendo cálculos e o próprio João de Adão interrompeu. — Tu tá com uns quinze anos. Não é, comadre? A negra fez que sim. João de Adão continuou: — No dia que tu quiser tu tem um lugar aqui nas docas. A gente tem um lugar guardado pra tu. (Amado, 2008, p. 85-86).
A passagem pelo primeiro limiar	— Deixe ele por minha conta — explica o diretor do reformatório. — Eu levo ele pro reformatório, lá ele abre a boca. Garanto. E eu dou o aviso a vocês. O investigador assentiu. Com a promessa de no dia seguinte mandar buscar Pedro Bala, o diretor retirou-se. (Amado, 2008, p. 201).
O ventre da baleia	Ouviu o bedel Ranulfo fechar o cadeado por fora. Fora atirado dentro da cafua. Era um pequeno quarto, por baixo da escada, onde não se podia estar em pé, porque não havia altura, nem tampouco estar deitado ao comprido, porque não havia comprimento. Ou ficava sentado, ou deitado com as pernas voltadas para o corpo numa posição mais que incômoda.

	<p>Assim mesmo Pedro Bala se deitou. Seu corpo dava uma volta e seu primeiro pensamento era que a cafua só servia para o homem-cobra que vira, certa vez, no circo. Era totalmente cerrado o quarto, a escuridão era completa. O ar entrava pelas frestas finas e raras dos degraus da escada. Pedro Bala, deitado como estava, não podia fazer o menor movimento. Por todos os lados as paredes o impediam. Seus membros doíam, ele tinha uma vontade doida de esticar as pernas. Seu rosto estava cheio de equimoses das pancadas na polícia, e desta vez Dora não estava ali para trazer um pano frio e cuidar do seu rosto ferido. (Amado, 2008, p. 203).</p>
O caminho de provas	<p>Na madrugada, Pedro põe a mão na testa de Dora. Fria. Não tem mais pulso, o coração não bate mais. O seu grito atravessa o trapiche, desperta os meninos. (Amado, 2008, p. 222).</p>
A sintonia com o pai	<p>A greve se soltou na cidade. É uma coisa bonita a greve, é a mais bela das aventuras. Pedro Bala tem vontade de entrar na greve, de gritar com toda a força do seu peito, de apartear os discursos. Seu pai fazia discursos numa greve, uma bala o derrubou. Ele tem sangue de grevista. (Amado, 2008, p. 259).</p>
A apoteose	<p>Agora comanda uma brigada de choque formada pelos Capitães da Areia. O destino deles mudou, tudo agora é diverso. Intervêm em comícios, em greves, em lutas obreiras. O destino deles é outro. A luta mudou seus destinos. (Amado, 2008, p. 268).</p>
A passagem pelo limiar do retorno	<p>Bocas que gritam se despedindo do chefe: “Bala!”, “Bala!”.</p> <p>Barandão está na frente de todos. Ele agora é o chefe. Pedro Bala parece ver Volta Seca, Sem-Pernas, Gato, Professor, Pirulito, Boa-Vida, João Grande e Dora, todos ao mesmo tempo entre eles. Agora o destino deles mudou. A voz do negro no mar canta o samba de Boa-Vida:</p> <p>Companheiros, vamos pra luta...</p> <p>De punhos levantados, as crianças saúdam Pedro Bala, que parte para mudar o destino de outras crianças. (Amado, 2008, p. 269).</p>
Senhor dos dois mundos	<p>[...] jornais que circulavam nas fábricas, passados de mão em mão, e que eram lidos à luz de fifós, publicavam sempre notícias sobre um militante proletário, o camarada Pedro Bala, que estava perseguido pela polícia de</p>

	<p>cinco estados como organizador de greves, como dirigente de partidos ilegais, como perigoso inimigo da ordem estabelecida.</p> <p>[...] esses jornais (únicas bocas que ainda falavam) clamavam pela liberdade de Pedro Bala, líder da sua classe, que se encontrava preso numa colônia.</p> <p>E, no dia em que ele fugiu, em inúmeros lares, na hora pobre do jantar, rostos se iluminaram ao saber da notícia. (Amado, 2008, p. 270).</p>
--	---

É importante manter em vista que, ao estudar a obra amadiana⁷, parte-se de uma óptica mais ampla, atendo-se, sobretudo, aos três principais pilares da jornada heroica (*Partida, Iniciação e Retorno*) e ao desígnio compartilhado por todos os heróis de todas as eras: abandonar determinada condição e encontrar a fonte da vida, “que o conduz a uma condição mais rica e madura” (Campbell, 1990, p. 132).

Na primeira fase, intitulada de *Partida*, o herói vive em um mundo comum e é chamado à aventura: um convite ao abandono de sua vida habitual e o mergulho no desconhecido. Ele pode recusar o chamado, mas normalmente recebe ajuda de um mentor (um guia espiritual ou sábio) que o encoraja a prosseguir. Quando cruza o *limiar* para o novo mundo, o herói entra em um espaço inexplorado, onde precisa enfrentar desafios:

Mas, pequeno ou grande, e pouco importando o estágio ou grau da vida, o chamado sempre descerra as cortinas de um mistério de transfiguração — um ritual, ou momento de passagem espiritual que, quando completo, equivale a uma morte seguida de um nascimento. O horizonte familiar da vida foi ultrapassado; os velhos conceitos, ideais e padrões emocionais, já não são adequados; está próximo o momento da passagem por um limiar. (Campbell, 2007, p. 61).

Em *Capitães da Areia*, essa renúncia vivenciada por Pedro Bala, em um primeiro momento, não está atrelada a uma movimentação espacial propriamente dita. Ela se dá de maneira conceitual. Seu despertar para a “aventura” ocorre quando João de Adão, um estivador amigo das crianças, assume o papel de guia — agindo como o *auxílio sobrenatural* — e garante a Pedro que, se ele quisesse, teria um lugar seguro a seu lado nas docas. Tal oferta exprimia um gesto de gratidão ao pai do garoto, sobre quem Pedro não sabia nada além da circunstância da morte: uma bala.

⁷ Referente à obra ou ao estilo literário de Jorge Amado.

— No dia que tu quiser tu tem um lugar aqui nas docas. A gente tem um lugar guardado pra tu.

— Por quê? — perguntou Boa-Vida, já que Pedro apenas olhava espantado.

— Porque o pai dele era Raimundo e morreu foi aqui mesmo lutando pela gente, pelo direito da gente. Era um homem e tanto. Valia dez destes que a gente encontra por aí.

— Meu pai? — fez Pedro Bala, que daquelas histórias só conhecia vagos rumores.

— Teu pai, era. A gente chamava ele de Loiro. Quando foi da greve fazia discurso pra gente, nem parecia um estivador. Foi pegado por uma bala. Mas tem um lugar pra tu nas docas.

Pedro Bala riscava o asfalto com um graveto. Olhou João de Adão:

— Por que tu nunca me contou isso?

— Tu era pequeno para entender. Agora tu tá ficando um homem — e riu com satisfação. (Amado, 2008, p. 85-86).

Ao finalmente revelar a Pedro a identidade de seu pai, bem como sua profissão, seus feitos e a causa pela qual ele lutou e morreu, João de Adão valida o notório amadurecimento do garoto. Ter acesso a essas memórias reverbera em Pedro Bala como uma espécie de rito de passagem. Nesse momento, um novo mundo se abre para o menino, dando a ele um novo propósito. Tem-se, então, um chamado para a “aventura”:

Seu pai fora um deles. Só agora o sabia. E por eles fizera discursos trepado em um caixão, brigara, recebera uma bala no dia em que a cavalaria enfrentou os grevistas. Talvez ali mesmo, onde ele se sentava, tivesse caído o sangue de seu pai. Pedro Bala mirou o chão agora asfaltado. Por baixo daquele asfalto devia estar o sangue que correria do corpo de seu pai. Por isso, no dia em que quisesse, teria um lugar nas docas, entre aqueles homens, o lugar que fora de seu pai. E teria também que carregar fardos... Vida dura aquela, com fardos de sessenta quilos nas costas. **Mas também poderia fazer uma greve assim como seu pai e João de Adão, brigar com polícias, morrer pelo direito deles. Assim vingaria seu pai, ajudaria aqueles homens a lutar pelo seu direito** (vagamente Pedro Bala sabia o que era isso). Imaginava-se numa greve, lutando. E sorriam os seus olhos como sorriam os seus lábios [...] **Um dia iria fazer uma greve como seu pai... Lutar pelo direito... Um dia um homem assim como João de Adão poderia contar a outros meninos na porta das docas a sua história, como contavam a de seu pai [...]**. (Amado, 2008, p. 87-88, grifo nosso).

Testemunha-se, então, o desabrochar de uma nova mentalidade em Pedro Bala. O sentimento infantil que o fazia viver a marginalidade como uma “brincadeira” da sobrevivência, começa a dar lugar a uma emoção mais sofisticada, que agora o instiga a questionar e odiar a realidade que o cerca. Notam-se, portanto, os primeiros vestígios da expansão de consciência vivida pelo garoto, que agora se dá conta do real tamanho de sua miséria:

E tinha vontade de se jogar no mar para se lavar de toda aquela inquietação, a vontade de se vingar dos homens que tinham matado seu pai, o ódio que sentia

contra a cidade rica que se estendia do outro lado do mar, na Barra, na Vitória, na Graça, o desespero da sua vida de criança abandonada e perseguida [...]. (Amado, 2008, p. 95).

A partir desse ponto, Jorge Amado conduz a narrativa de forma a evidenciar o verdadeiro oponente de Pedro Bala, a força motriz das mazelas às quais o garoto se expunha cotidianamente. A fome, o abandono, o preconceito e tantas outras chagas que atravessavam a vida dos Capitães da Areia descendiam, afinal, do mesmo algoz: a desigualdade social. Pedro ainda não vislumbrava completamente a dimensão de seu inimigo e o quão atrozmente sua vida era influenciada por ele, mas dentro de si borbulhava uma crescente inconformidade que se tornava cada dia mais evidente:

— Não deixam os pobres viver... Não deixam nem o deus dos pobres em paz. Pobre não pode dançar, não pode cantar pra seu deus, não pode pedir uma graça a seu deus — sua voz era amarga, uma voz que não parecia da mãe-de-santo Don’Aninha. — Não se contentam de matar os pobres a fome... Agora tiram os santos dos pobres... — e alçava os punhos.

Pedro Bala sentiu uma onda dentro de si. Os pobres não tinham nada. O padre José Pedro dizia que os pobres um dia iriam para o reino dos céus, onde Deus seria igual para todos. **Mas a razão jovem de Pedro Bala não achava justiça naquilo.** No reino do céu seriam iguais. **Mas já tinham sido desiguais na terra, a balança pendia sempre para um lado.** (Amado, 2008, p. 97, grifo nosso).

No trecho acima, retirado do capítulo *A Aventura de Ogum* — que ilustra o momento em que Don’Aninha, uma mãe-de-santo muito querida e respeitada pelos Capitães da Areia, recorre à ajuda dos garotos para recuperar a estátua de Ogum que havia sido apreendida pela polícia em uma batida em um Candomblé —, pode-se notar em Pedro Bala o germinar de uma consciência de classe. Se antes o garoto sentia em seu corpo os flagelos que a luta de classes lhe infligia, agora, em seu intelecto, expandia-se a revolta contra a injustiça que esmagava a ele e aos seus semelhantes.

Esse entendimento, capítulos à frente, auxilia o protagonista a cruzar o *primeiro limiar*. Nesse ponto, o garoto abandona definitivamente o mundo comum e penetra um território desconhecido, habitando o que Campbell (2007) intitulou *o ventre da baleia* — uma alusão à passagem do profeta Jonas que, de acordo com a Bíblia, sobreviveu depois de ficar três dias preso no ventre de uma baleia.

Segundo o autor, “a barriga é o lugar escuro onde acontece a digestão e uma nova energia é criada”, ou seja, há uma espécie de morte e renascimento. “A história de Jonas na barriga da baleia é um exemplo de tema mítico praticamente universal: o herói é engolido por um peixe e volta, depois, transformado” (Campbell, 1990, p. 155). Ao superar essa fase que, na

concepção de Campbell (1990), caracteriza-se como uma descida às trevas e, psicologicamente, representa o poder de vida contido no inconsciente, o herói é recompensado com um novo entendimento sobre si mesmo e sobre o mundo:

A ideia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, ou ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu. [...] a passagem do limiar constitui uma forma de auto-aniquilação. [...] em lugar de passar para fora, para além dos limites do mundo visível, o herói vai para dentro, para nascer de novo. (Campbell, 2007, p. 91-92).

A passagem de Pedro Bala pelo *limiar* tem início quando o jovem, no capítulo intitulado *Reformatório*, sacrifica a própria liberdade para garantir a fuga de seus companheiros — depois de um assalto malsucedido ao palacete do Dr. Alcebiades Menezes —, somente Dora não consegue escapar. Nessa ocasião, o garoto é torturado pela polícia e pelo diretor do reformatório — que representam os “guardiões” do território perigosamente desconhecido para o qual o herói se dirige —, sofrendo as mais diversas agressões, por se recusar a revelar a localização do quartel-general dos Capitães da Areia:

O investigador perguntou:

— Onde é que vocês dormem?

Pedro Bala o olhou com ódio:

— Se tá pensando que eu vou dizer...

— Se vai...

— Pode esperar deitado.

Virou as costas. O investigador fez um sinal para os soldados. Pedro Bala sentiu duas chicotadas de uma vez. E o pé do investigador na sua cara. Rolou no chão, xingando.

— Ainda não vai dizer? — perguntou o diretor do reformatório. — Isso é só o começo.

— Não — foi tudo o que Pedro Bala disse.

Agora davam-lhe de todos os lados. Chibatadas, socos e pontapés. O diretor do reformatório levantou-se, sentou-lhe o pé, Pedro Bala caiu do outro lado da sala. Nem se levantou. Os soldados vibraram os chicotes. Ele via João Grande, Professor, Volta Seca, Sem-Pernas, o Gato. Todos dependiam dele. A segurança de todos dependia da coragem dele. Ele era o chefe, não podia trair. Lembrou-se da cena da tarde. Conseguira dar fuga aos outros, apesar de estar preso também. O orgulho encheu seu peito. Não falaria, fugiria do reformatório, libertaria Dora. E se vingaria... Se vingaria...

Grita de dor. Mas não sai uma palavra dos seus lábios. Vai se fazendo noite para ele. Agora já não sente dores, já não sente nada. No entanto, os soldados ainda o surram, o investigador o soqueia. Mas ele não sente mais nada.

— Desmaiou — diz o investigador. (Amado, 2008, p. 200-201).

Depois de toda essa violência, Pedro Bala é, enfim, levado ao reformatório. Mas lá, seu sofrimento é agravado. Trancafiado por dias em uma cafua (uma espécie de solitária), onde a

escuridão imperava e mal havia espaço para existir, a fome e a sede o debilitavam. Para o garoto, o inferno devia ser algo parecido com aquilo. Suas forças se esvaíam em um lugar onde ninguém o via nem o escutava:

Como seria bom um copo d'água! Diante do areal do trapiche é o mar, um nunca acabar de água. Mar que o Querido-de-Deus, o grande capoeirista, corta com seu saveiro para as pescarias nos mares do sul. O Querido-de-Deus é um bom sujeito. Se Pedro Bala não houvesse aprendido com ele o jogo da capoeira de Angola, a luta mais bonita do mundo, porque é também uma dança, não teria podido dar fuga a João Grande, Gato e Sem-Pernas. Agora ali, na cafua, sem poder se mexer, a capoeira não vai lhe servir de nada. Gostaria era de beber água. Será que Dora também tem sede a estas horas? Deve estar também numa cafua, Pedro Bala imagina o orfanato igualzinho ao reformatório. A sede é pior que uma cobra cascavel. Faz mais medo que a bexiga. Porque vai apertando a garganta de um, vai fazendo os pensamentos confusos. Um pouco de água. Um pouco de luz também. Porque se houver um pouco de luz, talvez ele veja o rosto de Dora risonho. Assim na escuridão ele o vê cheio de sofrimento, cheio de dor. Uma raiva surda, impotente, cresce dentro dele. Levanta-se um pouco, a cabeça encosta nos degraus da escada que lhe serve de teto. Esmurra a porta da cafua. Mas parece que lá fora não tem ninguém que o ouça. (Amado, 2008, p. 205)

Embora a fome, a sede e o cansaço castigassem duramente Pedro Bala; mesmo com a dor entranhando seu corpo e mortificando sua carne e a dilacerante incerteza do bem-estar de Dora torturando sua mente, o líder dos Capitães da Areia não se deixa abater. Heroicamente, o garoto resiste ao sofrimento imposto a ele pelos seus carrascos e, no mais bravo ato de insubmissão e resiliência, uma convicção nasce irredutível em seu coração:

Na véspera o surraram na polícia. Suas costas estão negras, seu peito ferido, o rosto inchado. Por isso o diretor disse que ele tinha cara de criminoso. Não tem, não. **Ele quer é liberdade.** Um dia um velho disse que não se mudava o destino de ninguém. João de Adão disse que se mudava, sim, ele acreditara em João de Adão. Seu pai morrera para mudar o destino dos doqueiros. **Quando ele sair, irá ser doqueiro também, lutar pela liberdade, pelo sol, por água e de comer para todos.** (Amado, 2008, p. 206, grifo nosso).

Ao finalmente ser liberado da cafua, Pedro consegue se comunicar com seus leais amigos do trapiche e elaborar um plano de fuga. Esse é mais um dos importantes componentes que tornam a jornada do chefe dos Capitães digna de ser chamada de heroica: a astúcia e a coragem com que planeja e executa suas empreitadas, enfrentando com valentia e destreza todos os obstáculos que se impõem diante dele. É assim que Pedro Bala consegue fugir do reformatório:

Duas noites depois, quando o bedel Fausto já tinha se recolhido há muito ao seu quarto de tabiques e quando todos dormiam, Pedro Bala se levantou, tirou

a corda de sob o colchão. Sua cama ficava junto a uma janela. Abriu. Amarrou a corda num dos armadores de rede que existiam na parede. Deixou que a corda caísse pela janela. Era curta. Faltava ainda muito. Recolheu. Procurava fazer o menor barulho possível, mas assim mesmo um dos seus vizinhos de cama acordou:

— Tu vai bater asa?

Aquele não tinha boa fama. Costumava delatar. Por isso mesmo fora colocado ao lado de Pedro Bala. Bala puxou o punhal, mostrou a ele.

— Olha, xereta, trata de dormir. Se tu piar, eu te abro a garganta, palavra de Pedro Bala. E se tu disser alguma coisa depois que eu sair... Tu já viu falar nos Capitães da Areia?

— Já.

— Pois eles me vingam.

Põe o punhal ao alcance da mão. Recolhe completamente a corda, amarra o lençol na ponta com um daqueles nós que o Querido-de-Deus lhe ensinou. Ameaça mais uma vez o menino, joga a corda, passa o corpo pela janela, começa a descida. Ainda no meio ouve os gritos denunciadores do delator. Se deixa escorregar pela corda, salta ao chão. O pulo é grande, mas ele já salta correndo. Pula a cerca, após evitar os cachorros policiais que estão soltos. Desaba pela estrada. Tem alguns minutos de vantagem. O tempo dos bedéis se vestirem e saírem em sua perseguição e saltarem os cachorros também. Pedro Bala prende o punhal nos dentes, tira a roupa. Assim os cachorros não o conhecerão pelo faro. E nu, na madrugada fria, inicia a carreira para o sol, para a liberdade. (Amado, 2008, p. 215-216)

Ao abandonar o reformatório, Bala escapa, simbolicamente, do *ventre da baleia*. Lá, sua bravura e determinação foram provadas e renovadas. Seu autossacrifício o eleva a um novo estágio: à busca de um bem-maior. Sua luta, antes limitada à sobrevivência das crianças do trapiche, agora se estende à defesa de todos aqueles que são privados de viver com dignidade.

Tem-se, então, a fase da *Iniciação*: etapa em que o herói deve resistir a uma sucessão de provas. Essa fase representa a ampliação do desafio do primeiro *limiar* — o rompimento com o mundo conhecido — e marca o início de uma série de enfrentamentos internos e externos, simbolizados pelos “dragões” e “barreiras” que o herói deve vencer. Cada vitória o conduz a sucessivas experiências de iluminação e autoconhecimento. Tais momentos de revelação, ainda que breves, são vislumbres da totalidade almejada, aproximando-o da plenitude interior e do contato com as forças profundas:

A provação é um aprofundamento do problema do primeiro limiar e a questão ainda está em jogo: pode o ego entregar-se à morte? [...]. A partida original para a terra das provas representou, tão-somente, o início da trilha, longa e verdadeiramente perigosa, das conquistas da iniciação e dos momentos de iluminação. Cumpre agora matar dragões e ultrapassar surpreendentes barreiras — repetidas vezes. Enquanto isso, haverá uma multiplicidade de vitórias preliminares, êxtases que não se podem reter e relances momentâneos da terra das maravilhas. (Campbell, 2007, p. 110).

Após a fuga do reformatório e o resgate de Dora do orfanato, Pedro Bala passa pelo primeiro grande desafio do *caminho de provas*: a morte de sua amada. Mais do que a perda de uma aliada, a partida de Dora representa o esvaír da força vital de Pedro. Enquanto as demais crianças se despediam de uma “mãe” / “irmã”, o capitão se despedia de sua “esposa”, seu primeiro e único amor. A ela foi dedicado o sentimento mais nobre e verdadeiro que Bala já havia cultivado. E, por isso, uma parte dele quis se deixar ser sepultada junto ao corpo de sua amada no infinito mar:

Pedro Bala se joga n'água. Não pode ficar no trapiche, entre os soluços e as lamentações. Quer acompanhar Dora, quer ir com ela, se reunir a ela nas Terras do Sem-Fim de Iemanjá. Nada para diante sempre. Segue a rota do saveiro do Querido-de-Deus. Nada, nada sempre. Vê Dora em sua frente, Dora, sua esposa, os braços estendidos para ele. Nada até já não ter forças. Boia então, os olhos voltados para as estrelas e a grande lua amarela do céu. Que importa morrer quando se vai em busca da amada, quando o amor nos espera? (Amado, 2008, p. 224).

Novamente, Pedro Bala sofre uma espécie de aniquilamento. Mais uma das sucessivas mortes simbólicas às quais o herói é submetido ao longo do caminho de provações. Mas eis que, simultaneamente, com a fé de que Dora abandonara o corpo de menina e se transformara em estrela, há, o anteriormente citado, momento de êxtase e revelação, fazendo renascer no coração do garoto a felicidade e sobrevir a ele a paz:

Que importa tampouco que os astrônomos afirmem que foi um cometa que passou sobre a Bahia naquela noite? O que Pedro Bala viu foi Dora feita estrela, indo para o céu. Fora mais valente que todas as mulheres [...]. Por isso virou uma estrela no céu. Uma estrela de longa cabeleira loira, uma estrela como nunca tivera nenhuma na noite de paz da Bahia. **A felicidade ilumina o rosto de Pedro Bala. Para ele veio também a paz da noite. Porque agora sabe que ela brilhará para ele entre mil estrelas no céu sem igual da cidade negra.** (Amado, 2008, p. 224-225, grifo nosso).

Dora, transmutada estrela, assume, assim, um novo papel na jornada de Pedro Bala. O herói que, até então, não recorria ao auxílio de religião alguma nem se prostrava diante de nenhum deus ou entidade, agora se valia de uma força maior que o amparava e o fortalecia. Uma estrela só sua. Uma estrela que o salvou de si mesmo quando “brilhou sobre sua cabeça de quase afogado e suicida. Deu-lhe novas forças [...]” (Amado, 2008, p. 258). Esse amparo sobrenatural é mais um dos ingredientes que compõem a fase de provações:

Essa é a fase favorita do mito-aventura. Ela produziu uma literatura mundial plena de testes e provações miraculosos. O herói é auxiliado, de forma encoberta, pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural que havia encontrado antes de penetrar nessa região. Ou, talvez,

ele aqui descubra, pela primeira vez, que existe um poder benigno, em toda parte, que o sustenta em sua passagem sobre-humana. (Campbell, 2007, p.102).

Esse poder benigno se manifesta a Pedro, também, na forma de novos aliados. Por intermédio de João de Adão, o garoto é apresentado a Alberto, um estudante engajado nos movimentos grevistas, que pede ajuda aos Capitães da Areia para combater a ação de indivíduos que tentavam enfraquecer a greve dos condutores de bonde que explodia na cidade. Essa nova parceria endossa o anseio de Pedro Bala de fazer parte da luta dos trabalhadores:

Pedro Bala quer conversar sobre a greve, saber o que querem dele:

— É pra greve que precisa da gente?

— Se for? — perguntou o estudante.

— Se for pra ajudar os grevistas, tou decidido. Pode contar com a gente... — Levanta-se, está um rapazola, o rosto disposto para a luta.

— Tu não vê... — começa a explicar João de Adão. Mas cala, porque o estudante está falando:

— A greve está indo muito em ordem [...]. Mas acontece que os diretores da companhia andam contratando fura-greves para trabalhar amanhã. Se os operários dissolverem os grupos de furadores de greve, darão margem a que a polícia intervenha e está todo o trabalho perdido... Então o companheiro João de Adão lembrou de vocês...

— Pra debandar os fura-greve? Tá certo — diz Bala alegríssimo. (Amado, 2008, p. 261).

Cumprida tal missão — mais uma das provas às quais Bala é submetido —, e mesmo depois de encerrada a greve, Alberto continua a visitar o trapiche. Ele e Pedro mantêm longas conversas e, no decorrer do tempo, os Capitães da Areia são transformados em uma brigada de choque, sob a direção do estudante. Pedro Bala, agora admitido pela organização por trás dos movimentos proletários entra em *sintonia com o pai*, dando continuidade ao seu legado de luta pelos trabalhadores:

Sabendo ou não disso, e seja qual for sua posição na sociedade, o pai é o sacerdote iniciador por meio do qual o jovem ser faz sua passagem para o mundo mais amplo.

[...] O mistagogo (pai ou pai substituto) deve entregar os símbolos do ofício tão-somente ao filho que tiver sido efetivamente purgado de todas as catexes infantis impróprias — a um filho que não se veja impossibilitado para o justo e impessoal exercício dos poderes pelos motivos inconscientes (ou, talvez, até mesmo conscientes e racionalizados) do auto-engrandecimento, da preferência pessoal ou do ressentimento. Em termos ideais, o filho investido do ofício afasta-se de sua mera condição humana e representa uma força cósmica impessoal. Ele é aquele que nasceu duas vezes: tornou-se, ele mesmo, o pai. (Campbell, 2007, p.133).

Esse entendimento se torna especialmente significativo quando relacionado à trajetória de Pedro Bala. Na lógica simbólica apresentada, a figura paterna é aquele que conduz o jovem ao “mundo mais amplo”, oferecendo-lhe os valores e o sentido de missão que estruturam sua identidade adulta. No caso de Pedro, essa iniciação não acontece de maneira direta — uma vez que ele não conheceu seu pai —, mas a descoberta de que ele morreu lutando em uma greve estabelece retrospectivamente esse papel iniciador.

Ao saber que o pai foi assassinado por defender os trabalhadores, Bala recebe, mesmo à distância, os “símbolos do ofício”: o ideal de justiça social, a coragem diante da opressão e o compromisso com os marginalizados. Assim, a memória do pai funciona como o mistagogo que o texto descreve: é ela que purga o jovem das “catexes infantis”, afastando-o gradualmente da mera delinquência dos Capitães da Areia e orientando-o para uma ação politicamente consciente.

Desse modo, decidir continuar a luta interrompida de seu pai constitui o “segundo nascimento” do garoto. Ele deixa de ser alguém que age por instinto, sobrevivência ou afirmação pessoal e passa a representar uma força impessoal — a causa coletiva dos trabalhadores. Simbolicamente, ele deixa a condição de filho (aquele que recebe) e assume a condição de pai (aquele que conduz), internalizando a missão que herdou e transformando-a em direção política.

Sua maturidade não surge pela convivência com um pai presente, mas pela assimilação do legado paterno como um chamado iniciático. E ele atende a esse chamado quando se dispõe a organizar outras brigadas em diferentes lugares, em prol dos movimentos grevistas. É nesse momento que Pedro Bala ultrapassa sua história particular e se coloca como sujeito histórico, investido de um propósito que o transcende:

[...] O destino deles mudou, tudo agora é diverso. Intervêm em comícios, em greves, em lutas obreiras. O destino deles é outro. A luta mudou seus destinos. Ordens vieram para a organização dos mais altos dirigentes. Que Alberto ficasse com os Capitães da Areia e Pedro Bala fosse organizar os Índios Maloqueiros de Aracaju em brigada de choque também. (Amado, 2008, p. 268).

Assim, o protagonista realiza, enfim, uma movimentação espacial, propriamente dita. Se, anteriormente, Pedro havia se retirado do mundo comum de maneira intelectual — ao adquirir uma mentalidade mais madura e um novo propósito de vida —, agora, ao se despedir de seus amigos do trapiche e abdicar do posto de chefe dos Capitães da Areia, o garoto abandona definitivamente tudo o que lhe é familiar. A “aventura” o chama:

A revolução chama Pedro Bala como Deus chamava Pirulito nas noites do trapiche. É uma voz poderosa dentro dele, poderosa como a voz do mar, como a voz do vento, tão poderosa como uma voz sem comparação [...].

A voz o chama. Uma voz que o alegra, que faz bater seu coração. Ajudar a mudar o destino de todos os pobres. Uma voz que atravessa a cidade, que parece vir dos atabaques que ressoam nas macumbas da religião ilegal dos negros. Uma voz que vem com o ruído dos bondes onde vão os condutores e motorneiros grevistas. Uma voz que vem do cais, do peito dos estivadores, de João de Adão, de seu pai morrendo num comício, dos marinheiros dos navios, dos saveiristas e dos canoeiros [...]. (Amado, 2008, p. 266).

E, assim, Pedro Bala segue sua jornada. Ao integrar os movimentos revolucionários, o pobre menino abandonado, fadado a uma vida de crimes e depravações, lapida-se e se transforma. Resistindo às provações impostas pela caminhada, alcança conhecimento e poder. O herói chega ao desfecho de sua busca. Eleva-se. Essa é a sua *apoteose*. Tem-se então o *Retorno*:

Terminada a busca do herói, [...] o aventureiro deve ainda retornar com o seu troféu transmutador da vida. O círculo completo, a norma do monomito, requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria [...] de volta ao reino humano, onde a bênção alcançada pode servir à renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dos dez mil mundos. (Campbell, 2007, p.195).

A autorrealização não basta para que a jornada heroica se complete. Após alcançar seu objetivo no novo mundo, o herói é convocado a retornar ao universo cotidiano, levando consigo aquilo que adquiriu durante sua jornada — conhecimento, poder ou transformação espiritual. O “troféu” conquistado tem caráter transmutador justamente porque não se destina apenas ao próprio herói, mas deve operar como força de renovação coletiva.

Nesse sentido, Campbell destaca que a missão heroica é intrinsecamente comunitária: a aventura só cumpre sua função plena quando a sociedade e, em perspectiva ampla, toda a humanidade é beneficiada. Desse modo, o herói torna-se mediador entre mundos, responsável por distribuir as bênçãos que transformarão não apenas sua existência, mas a realidade social que o cerca:

Anos depois os jornais de classe, pequenos jornais, dos quais vários não tinham existência legal e se imprimiam em tipografias clandestinas, jornais que circulavam nas fábricas, passados de mão em mão, e que eram lidos à luz de fífós, publicavam sempre notícias sobre um militante proletário, o camarada Pedro Bala, que estava perseguido pela polícia de cinco estados como organizador de greves, como dirigente de partidos ilegais, como perigoso inimigo da ordem estabelecida.

No ano em que todas as bocas foram impedidas de falar, no ano que foi todo ele uma noite de terror, esses jornais (únicas bocas que ainda falavam) clamavam pela liberdade de Pedro Bala, líder da sua classe, que se encontrava preso numa colônia.

E, no dia em que ele fugiu, em inúmeros lares, na hora pobre do jantar, rostos se iluminaram ao saber da notícia. E, apesar de que lá fora era o terror, qualquer daqueles lares era um lar que se abriria para Pedro Bala, fugitivo da polícia. Porque a revolução é uma pátria e uma família. (Amado, 2008, p. 270).

Pedro Bala faz *a passagem pelo limiar do retorno* ao mundo comum portando não um objeto mágico, mas uma consciência libertadora forjada ao longo de sua trajetória. O menino marginalizado das ruas de Salvador dá origem ao militante que luta pelos que foram silenciados e oprimidos, tornando-se *senhor dos dois mundos*. É importante ressaltar que seu retorno não é físico a seu passado no trapiche, mas simbólico: ele “volta” para os Capitães da Areia quando partilha com tantas outras crianças abandonadas a sua força e coragem; ao lutar pelos direitos e interesses de tantos outros trabalhadores, ele traz a glória e a honra que foram negadas ao suor e ao sangue de seu pai.

É nesse gesto que se cumpre a etapa final da sua jornada heroica: o conhecimento e a bravura adquiridos em sua aventura agora retornam ampliados, oferecendo aos seus semelhantes a possibilidade de transformação. Pedro Bala, antes um menino órfão, encontra sua família. Pertence, enfim, a uma pátria. Quando os jornais clandestinos anunciam seu nome, quando os lares pobres se iluminam com a notícia de sua fuga, Pedro deixa de ser apenas um indivíduo e se torna um símbolo de esperança, uma chama de resistência em meio à “noite de terror”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A figura do herói, que um dia se ergueu das colunas dos templos gregos para exaltar a grandeza dos nobres e a força dos semideuses, revela, ao longo da história literária, que nunca esteve dissociada da realidade que a plasmou. Os heróis clássicos carregavam nos ombros o brilho de uma classe social elevada: eram guiados por deuses, adornados por glórias, moldados para confirmar a ordem de um mundo que desejava permanecer intacto.

Entretanto, à medida que a literatura se desloca para novos horizontes e abre espaço para outras vozes, esse modelo encontra sua ruína, permitindo que a noção de heroísmo se desprenda das formas marmóreas da Antiguidade e encontre abrigo na simplicidade do cotidiano de homens e mulheres que sobrevivem à efemeridade da vida moderna.

É nesse intervalo entre queda e reconstrução que surge Jorge Amado, deslocando o centro da mitologia heroica para onde a história raramente pausa o olhar: os campos, os becos e os trapiches. Em *Capitães da Areia*, a heroicidade não nasce dos privilégios, mas da carência; não emerge do Olimpo, onde imperam os deuses, mas da rua, onde sobrevivem os marginais.

Pedro Bala, órfão, delinquente, abandonado à própria sorte, não herda a firmeza moral dos heróis épicos, mas traz em si a matéria humana — falha, impulsiva e contraditória — de quem foi lapidado pela fome e pelo desespero em sobreviver. Ele não empunha espadas para enfrentar seres mitológicos, antes, vale-se de um punhal para impor temor e respeito aos homens que ameaçam sua liberdade. Desprovido de qualquer genealogia ilustre, o chefe dos Capitães da Areia, na missão de proteger seus “irmãos”, carrega o peso de um corpo sempre em alerta e a hostilidade de uma coragem bruta.

Ainda assim, como comprovam os estudos de Joseph Campbell, o heroísmo não se define pelo berço, mas pelo percurso. E Pedro Bala percorre, com a naturalidade trágica de quem vive à margem, as etapas da *jornada do herói*. Ele, ao longo do caminho, enfrenta provações, atravessa limiares, perde e encontra aliados, aprende a renunciar a si mesmo e, por fim, ascende ao estágio mais elevado: o da entrega.

Seu *chamado da aventura* não vem de deuses nem de presságios, mas da própria vibração das ruas, do rumor das greves, do sopro inquieto da cidade que o empurra para fora da infância. O auxílio que o ampara não é sobrenatural, mas nasce da fraternidade dos trabalhadores das docas, homens que lhe oferecem um abrigo simbólico, não sagrado, mas solidário, quando o mundo à sua volta o repele.

A passagem pelo primeiro limiar se concretiza na entrada do reformatório, fronteira palpável entre a infância marginal e o aparato repressivo do Estado. Ali, diante do *guardião do limiar*, representado pela figura do Diretor, Pedro Bala reconhece a face cruel de um mundo que se impõe com violência. É essa travessia que o conduz ao *ventre da baleia*, figurado pela cafua escura e sufocante, espaço de confinamento que exige resiliência e marca uma espécie de morte provisória, impelindo Pedro Bala a enfrentar a escuridão absoluta que, nos mitos, costuma anunciar uma transformação.

O caminho de provas também se reinscreve na lógica humana: não se trata de monstros ou enigmas, mas da dor devastadora pela perda de Dora, golpe que despedaça o menino e o força a atravessar a fronteira mais funda da existência. A etapa de reconciliação com a ancestralidade surge quando ele reconhece no pai, morto numa greve, a raiz de sua própria vocação, percebendo que sua trajetória não é isolada, mas continuidade de uma luta que o antecede. Essa certeza ilumina seu caminho. Ali, a criança órfã do trapiche renasce não para si, mas para muitos.

A apoteose do caminho de Bala não concede iluminação transcendental: ela se manifesta como despertar político. Liderando movimentos, participando de greves e comícios, Pedro Bala encontra nas massas trabalhadoras a substância de seu propósito, convertendo a rebeldia juvenil em força coletiva. *O retorno* se estabelece quando ele decide deixar os meninos para seguir sua missão política, cruzando novamente um limiar que o separa do universo da infância e o projeta para a esfera da luta organizada. Esse retorno, contudo, não o reconduz ao ponto inicial: ele regressa transformado, portador de uma sabedoria forjada na observação direta da desigualdade, na resistência cotidiana e na persistência da esperança.

Por fim, ao alcançar o estágio de *senhor dos dois mundos*, Pedro Bala aprende a transitar entre a memória do trapiche — lugar de origem, vulnerabilidade e afeto — e o espaço da militância, onde se afirma como líder e símbolo de luta. Transformado em militante operário, perseguido pelos jornais oficiais e defendido pelos jornais clandestinos, ele se torna ao mesmo tempo homem e símbolo, alguém cuja vida atravessa fronteiras, ecoando tanto na lembrança dos que cresceram com ele quanto nas esperanças dos que lutam por um mundo mais justo.

Ao assumir a luta dos trabalhadores, Pedro Bala cumpre aquilo que Campbell (2007) identifica como a missão essencial de todo herói: entregar à comunidade o poder adquirido, compartilhar a chama que antes queimava apenas dentro de si. Seu retorno não é épico como o de Ulisses para Ítaca — é o retorno de um menino pobre que decide colocar sua vida a serviço

de um propósito coletivo. Nisso reside sua grandeza: na recusa a permanecer fechado em seu próprio destino e na coragem de se tornar ponte para que outros possam atravessar.

Assim, Jorge Amado prova que o heroísmo não é privilégio dos escolhidos, mas possibilidade humana; que a miséria também pode ser berço de nobreza; que a luta por justiça pode elevar até mesmo aquele a quem chamam de ladrão. Pedro Bala não reitera o heroísmo monumental da Antiguidade — ele o reinventa. Seu passo final, quando deixa o trapiche para integrar os movimentos revolucionários, é o ápice de sua jornada: o instante em que o menino se despede de si mesmo para se converter na esperança de muitos.

Dessa forma, compreende-se que o herói moderno não precisa ascender ao céu, vislumbrar os deuses — basta-lhe descer às profundezas do mundo, tocá-lo com coragem e devolver-lhe algo maior que a própria vida. É nesse gesto, humilde e grandioso, que Pedro Bala se consagra. E é nele que repousa o anúncio fundamental deste estudo: a de que um herói pode nascer da baixeza humana, pode vir das sarjetas, pode ser forjado na dor, desde que, ao final de sua jornada, ofereça ao outro aquilo que conquistou, fazendo da própria existência um elixir de mudança.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. 2. ed. Barueri, SP: Ciranda Cultural, 2017.
- AMADO, Jorge. **A morte e a morte de Quincas Berro D'água**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- AMADO, Jorge. **Cacau**. São Paulo: Record, 1976.
- AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. Posfácio de Milton Hatoum. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. **Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras**. In: Discurso de posse de Jorge Amado. Rio de Janeiro: ABL, 1961.
- AMADO, Jorge. **Jubiabá**. Companhia das Letras. São Paulo, 2011.
- AMADO, Jorge. **Obra completa**. vol. 1, *Suor*. 17. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1968.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2017.
- ANÔNIMO. **Lazarillo de Tormes** (edição bilíngue). Colección/Coleção Orellana, tradução de Pedro Cândia da Silva, prefácio de Mario M. González, edição espanhola de Millagros Rodríguez Cáceres. São Paulo: Página Aberta; Brasília (DF): Scritta Editorial, 1992.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Trad. Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura antropológica da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-Heróis**. Trad. José Laurenio de Melo. Cotia: Ateliê Editorial. 2002.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem (caracterização das memórias de um sargento de milícias). In: **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, nº 8. São Paulo, USP, 1970.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: Estudos de teoria e história literária. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CUNHA, Tainá de Oliveira Meinberg. **Trabalho infantil escravo**: a pior forma de exploração laboral do mundo contemporâneo. Trabalho escravo contemporâneo: conceituação, desafios e perspectivas. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2018, p. 203-222.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GOLDMANN, L. Introdução aos problemas de uma Sociologia do Romance, In: **Sociologia do Romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. **Leituras de literatura espanhola**: da Idade Média ao século XVII. São Paulo: Letraviva: Fapesp, 2010.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

JAEGER, W. **Paideia**: a formação do homem grego. São Paulo. Martins Fontes, 1986.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KOTHE, Flávio R. **O herói**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

LIMA, Diego Henrique de. **Faces brutalizadas na literatura brasileira**: configurações do anti-herói na escrita de Ana Paula Maia. 2020. 160 p. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/35141/1/tese%20pdf.pdf>. Acesso em 15 de junho de 2024.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

LUKÁCS, Georg. **O romance como epopeia burguesa**. Ensaio Ad Hominem, n. 1, tomo II — Música e Literatura. São Paulo: Estudos e edições Ad Hominem, 1999.

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. O desafio da coragem na constituição do herói: Odisseu e Roseno. **Letras & Letras**, UFU, v. 31, n. 1, p. 331-343, 2015. DOI: 10.14393/LL64-v31n1a2015-23. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/29497>. Acesso em: 1 dez. 2025.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.