

Os velhos “marionetes”: Quincas Berro D’Água, versões e construção de identidade

Lúcia Bettencourt

Recebido 28 fev. 2008 / Aprovado 03 abr. 2008

Resumo

Neste artigo, o exame do conto “A morte e a morte de Quincas Berro D’Água”, extraído de Os velhos marinheiros (1961) revela que, em sua elaboração, Jorge Amado aproveitou-se de personagens correntes na dramaturgia popular, e recorrentes em sua obra. Estas personagens, oriundas da tradição europeia da “comedia dell’arte”, na ficção de Amado se mesclam à arte popular regional, de forte influência africana. Com isso, o conto pode receber uma nova leitura que deixa de privilegiar o caráter fantástico da narrativa para ressaltar o seu aspecto dramático, subvertendo a compreensão do cidadão brasileiro, Quincas, que adquire expressividade através da manifestação artística popular, já que o próprio protagonista ganha traços de marionete. Na cena final, os cabos das velas do saveiro balançam vazios após o desaparecimento do boneco que animavam, deixando em seu lugar a possibilidade de diferentes versões que o construam.

Palavras-chave: Marionetes. Dramaturgia popular. Jorge Amado. Quincas Berro D’Água.

Quem começa a leitura de “A morte e a morte de Quincas Berro D’água”, de Jorge Amado e presta atenção na descrição das personagens, se surpreende com caracteres de traços e roupas exageradamente fora do comum, que bem poderiam ter sido tirados do palco de um circo que reinterpreta as tradições da *commedia dell’arte*. Quincas, Curió, Pé-de-Vento e os outros aparecem descritos como verdadeiros marionetes, com “fantasias” bizarras e rigidez caricatural. Quincas vem apresentado com os trajes de vagabundo – um vagabundo idealizado, que se opõe a um mundo pequeno burguês dominado pela conveniência, a economia e o senso prático. Sua roupa grande demais, seu colete sebento, a meia furada e a barba por fazer funcionam como elementos que lhe fornecem identidade e, até mesmo, vida.

Preparada por inúmeras divagações que se expandem por todo o primeiro capítulo da narrativa, a figura de Quincas finalmente aparece sem retoques: “Quincas sorria deitado no catre – o lençol negro de sujo, uma rasgada colcha sobre as pernas –, era seu habitual sorriso acolhedor [...] O dedão do pé direito saía por um buraco da meia, os sapatos rotos estavam no chão” (AMADO, 1961, p. 22).

Esta é a caracterização habitual da personagem. Nada disso causa espanto à negra que vem à procura do vagabundo para apanhar as ervas que este lhe prometera conseguir. Seu sorriso costumeiro, sua figura familiar não lhe causam estranheza. A negra somente se apercebe de que algo está errado quando Quincas deixa de agir como era esperado, e não estende a “mão libertina, viciada nos beliscões e apalpadelas” (AMADO, 1961, p. 23). Até mesmo Vanda, a filha, não se surpreende ao encontrá-lo, um capítulo mais tarde, na mesma situação em que fora dado como morto. “No catre, Quincas Berro D’água, as calças velhas e remendadas, a camisa aos pedaços, um seboso e enorme colete, sorria como se estivesse a divertir-se. [...] o rosto de barba por fazer, as mãos sujas, e dedo grande do pé saindo da meia furada” (AMADO, 1961, p. 25).

A oposição entre a respeitabilidade da filha e a falta de apresentabilidade do morto se revelam no rosto ruborizado de vergonha com que Vanda contempla o pai. A distância entre a filha e o pai transviado é tanta que a impede de qualquer emoção filial. Mais do que isso, não a deixa entrar no “picadeiro”, para servir de espetáculo aos poucos presentes que “[a]fastavam-se para ela passar, curiosos de vê-la lançar-se sobre o cadáver, abraçá-lo, envolver-se em lágrimas, soluçar talvez” (AMADO, 1961, p. 25).

O fato é que, tal como nos é apresentado, Quincas é um boneco abandonado pela vida, ao qual é preciso ajeitar, consertar. Desde o início da narrativa, temos dois mundos aparentemente antagônicos, enfrentando-se na disputa de versões sobre sua morte. Os discursos se contradizem, as lacunas se multiplicam.

A família defende a versão da morte matinal, enquanto outra versão se propala nas ladeiras e becos excusos. Ao atestado de óbito, “papel selado” com “letras impressas e estampilhas”, versão oficial defendida pela família, vem se contrapor a própria narrativa, versão criativa defendida pelas “testemunhas idôneas”.

A história se desenvolve num nível quase alegórico, com a elevação da suposta frase final de Quincas não só à categoria de epígrafe do texto como também a “um testemunho profético, mensagem de profundo conteúdo” – seja lá esse qual for, já que isso é deixado em aberto para a interpretação dos leitores do “jovem autor de nosso tempo” (AMADO, 1961, p. 19, *passim*).

Como numa revolta dos brinquedos, todas as marionetes companheiras de Quincas se reúnem na criação de uma versão antagônica à dos familiares de Joaquim Soares da Cunha. O fantoche abandonado sobre a cama vai ser vestido e desvestido, colocado em repouso ou em movimento, criando um espetáculo ao luar que se pretende portador de um sentido mais além das versões duplas e díspares.

O objetivo da filha Vanda é recuperar a imagem anterior do “boneco”, a imortalizada no quadro pendurado na parede de sua sala: “um senhor bem posto, colarinho alto, gravata negra, bigodes de ponta, cabelo lustroso e faces róseas” (AMADO, 1961, p. 24). Este retrato, tão estereotipado quanto o de sua mãe, é o paradigma pelo qual a família se guia para a recuperação do morto. Retirando a “fantasia” de vagabundo e colocando no corpo inanimado a “fantasia” de correto funcionário da Mesa de Rendas Estadual, a identidade do morto se modifica. Já não se trata mais de Quincas Berro D’Água, mas de Joaquim Soares da Cunha.

Não compreendiam que Quincas Berro D’Água terminara ao exalar o último suspiro? Que ele fora apenas uma invenção do diabo. Um sonho mau, um pesadelo? Novamente Joaquim Soares da Cunha voltaria e estaria um pouco entre os seus, no conforto de uma casa honesta, reintegrado em sua respeitabilidade. Chegara a hora do retorno e desta vez Quincas não poderia rir na cara da filha e do genro, mandá-los plantar batatas, dar-lhes um adeuzinho irônico e sair assoviando. Estava estendido no catre, sem movimentos. Quincas Berro D’Água acabara. (AMADO, 1961, p. 26)

O morto, bem comportadamente, se deixa manipular pelos funcionários da empresa funerária que, trocando-lhe a roupa, mudam-lhe a identidade. A metamorfose seria perfeita, não tivesse Vanda esquecido “de pedir uma fisionomia mais a caráter, mais de acordo com a solenidade da morte” (AMADO, 1961, p. 38).

Constatando, segundo as palavras do santeiro, que “nem parecia o mesmo morto”, Vanda contempla com prazer a recuperação de Joaquim Soares da Cunha:

Penteado, barbeado, vestido de negro, camisa alva e gravata, sapatos lustrosos, era realmente Joaquim Soares da Cunha quem descansava no caixão funerário – um caixão régio (constatou satisfeita Vanda), de alças douradas, com uns babados nas bordas.[...] Fisionomia melancólica, fitou o cadáver. Sapatos lustrosos, onde brilhava a luz das velas, a calça de vinco perfeito, o paletó negro as-sentando, as mãos devotas cruzadas no peito. (AMADO, 1961, p. 34, 37)

No entanto, a metamorfose não estava completa. Para o homem do retrato – Joaquim – faltava a fisionomia séria. E para o defunto bem composto faltava a mão bem colocada, o polegar abaixado.

Para Vanda estes detalhes são sinais de resistência e permanência, vistos e ouvidos por ela, o sorriso e os deboches do morto levam a narrativa a uma ambiguidade fantástica que vai imperar até o final da mesma.

A história já está em sua metade. Até então, tudo o que se apresenta vem filtrado por narrativas de outros: a narrativa do santeiro, as lembranças, boas e más, de Vanda com relação a seu pai, as evocações bem humoradas de tia Marocas são os construtores da personalidade de Quincas/Joaquim. Mesmo no instante em que as frases de Quincas começam a ressoar dentro da história, o leitor hesita entre atribuir as falas ao morto ou às prováveis alucinações que um ambiente fechado, abafado e excessivamente perfumado poderia provocar na filha autoritária. O narrador fornece argumentos bastantes para as duas “versões”: a que ele habilmente vai construindo e a da família, que a essa altura já está grosseiramente caricaturizada através de suas próprias palavras e ações. A cada descrição de Quincas/Joaquim, a família se retrata a si mesma. A cada providência para o enterro, a família se denuncia como um pastiche da pequena burguesia, sem que seja necessária a intervenção do narrador. O uso hábil do discurso indireto serve, então, como instrumento de caracterização dos grupos divididos quanto à imagem do morto.

Já Quincas/Joaquim se constrói a partir de retalhos (fragmentos) de memória. É um boneco de trapos que vai sendo recheado a cada fala. Aqui, um funcionário exemplar, sisudo; ali, um exímio conhecedor de cachaça, rei das meretrizes. Aqui, um marido acovardado e calado; ali, amante sábio e divertido. As diferenças se multiplicam, mas não a ponto de criar duas personalidades totalmente distintas. Em Joaquim vislumbramos as características compassivas e ternas de um Quincas. Em Quincas vemos os resquícios de uma vida passada: idade, educação e “cultura” (entendida aqui como saber falar e expressar-se melhor que o grupo em que se insere).

Esse boneco de trapos, marionete que cobra vida independente revoltando-se contra sua manipulação, se torna, segundo a

opinião de Vanda, inquieto ao chegar a noite. Através do discurso indireto livre ele é apresentado como alguém que esperasse por alguma coisa, ou por outro alguém, com os olhos voltando-se ora para a janela ora para a porta. Descobrimos, mais tarde, que ele esperava pelos amigos.

Estes vão surgindo pouco a pouco na narrativa. O primeiro comparsa de Quincas a aparecer é Curió, com sua casaca inusitada, seu rosto pintado de vermelhão:

Empregava ele seus múltiplos talentos na propaganda de lojas da Baixa do Sapateiro. Vestido com um velho fraque surrado, a cara pintada, postava-se na porta de uma loja, contra mísero pagamento, a louvar-lhe a barateza e as virtudes, a parar os passantes dizendo-lhes graçolas, convidando-os a entrar, quase arrastando-os à força. (AMADO, 1961, p. 46-45)

Sua gaforinha alta de mulato e a pintura de suas faces estariam mais à vontade num picadeiro que num velório ou mesmo nas ruas da cidade. No entanto, ninguém parece estranhar sua figura, que se torna mais engraçada pelas suas tentativas de comportar-se como elemento sério. O ponto alto da comicidade de Curió pode ser colocado na cena do velório quando ele tenta puxar uma reza, colocando-se de joelhos e de cabeça baixa, num arremedo vão do comportamento tradicional.

A seguir aparece Negro Pastinha, “que media quase dois metros” e “quando estufava o peito semelhava a um monumento, tão grande e forte era” (AMADO, 1961, p. 45). Esse aspecto assustador, no entanto, contrapõe-se a um “natural alegre e bonachão”, construindo o estereótipo do Bom Crioulo, do gigante gentil, ameaçador pelo tamanho e pela força, mas espontâneo e natural como uma criança. Dele só se pode esperar uma lealdade a toda prova ao seu “paizinho Quincas” e o à-vontade infantil que o leva a sentar-se no chão e a rir no velório sem nenhum sinal de constrangimento.

Cabo Martim é o próximo elemento do grupo a surgir na narrativa. Encontrado em plena atividade como jogador, Martim é o galã do grupo. Se Curió pode ser aproximado do Pierrô apaixonado por estar sempre noivando, vítima de paixões fulminantes, Martim está mais próximo de Arlequim, por quem as mulheres suspiram, ou do *miles gloriosus*, por sua patente. Ex-cabo do exército, cultua a farda (ao fim e ao cabo, uma fantasia), o amor, a conversação e o jogo. Com seus olhos azuis se une ao grupo na procura de Pé-de-Vento, personagem que, mais desenvolvido em outras histórias, sobrevivia ajudando os outros a morrer, “especialista em abreviar o passamento para o outro mundo desses moribundos renitentes, ‘agarrados ao fifó da vida’, mas foi pilhado complementando a eficácia das orações com o cotovelo no gasnete do agonizante” (TAVARES, 1985, p. 268). Na história de Quincas, o lado mórbido de Pé de Vento se

revela graças a sua profissão de caçador de ratos e de pequenos animais para experimentos científicos. Essa sua identificação com a ciência lhe traz prestígio perante o grupo:

Caçava ratos e sapos para vendê-los aos laboratórios de exames médicos e experiências científicas – o que tornava Pé-de-Vento figura admirada, opinião das mais acatadas. Não era ele um pouco cientista, não conversava com doutores, não sabia palavras difíceis? (p. 49).

Vestido em um paletó grande demais, parece um menino fazendo-se de grande. Para melhor caricaturá-lo, o autor lança mão dos animais à custa dos quais a personagem sobrevive. Suas características são a imobilidade, o olhar parado, o deslizar silencioso dos répteis. Assim sendo, não é de espantar que ele traga ao velório uma de suas presas, uma “pequena jia verde, polida esmeralda” – um tesouro de olhos saltados que vai ser oferecido a Quincas na primeira oportunidade (Diga-se de passagem, que é oferecido na esperança de obter outro tesouro de olhos arregalados – Quitéria).

Cabo Martim, o rufião romântico, galã do circo mambembe, que se desenrola pelas ruas de Salvador num carnaval atemporalizado, chefia o grupo que comparece ao velório de Quincas/Joaquim para desgosto de sua família. Com modos educados – “em matéria de educação só perdia para o próprio Quincas” (p. 50) – ele se coloca à disposição para tomar conta do falecido. Vanda não deseja abandonar sua presa: o fantoche de Joaquim. Entretanto, se vê forçada, pelas conveniências, a retornar a casa, acreditando que, no dia seguinte de manhã, conseguiria retomar as rédeas do morto, continuando no comando da situação.

Após sua partida, Eduardo, o irmão comerciante de Quincas/Joaquim acaba por abandonar o defunto. Pensando apenas numa boa cama e em seu conforto, oferece algum dinheiro para o Cabo Martim “comprar uns sanduíches” e vai para casa, deixando o morto com o grupo de amigos.

A partir daí Quincas começa a se transformar, por conta da influência do grupo. De “defunto porreta” passa a companheiro de bebidas e piadas. Com a manipulação dos amigos acentua-se seu ar de marionete. Ele é colocado sentado no caixão, onde fica com a cabeça balançando de um lado para o outro, o sorriso ampliado pelo gole de cachaça. Sua herança – mulher e roupa nova – é cobiçada pelo grupo. Se o cadáver parece relutar em abrir mão da mulher, os amigos interpretam os meneios de sua cabeça como autorização para despojá-lo das roupas.

– Bom paletó... – Cabo Martim examinou a fazenda. – Besteira botar roupa nova em defunto. Morreu, acabou, vai para debaixo da terra. Roupa nova pra verme comer, e tanta gente aí precisando [...]

Palavras cheias de verdade, pensaram. Deram mais um gole a Quincas, o morto balançou a cabeça, era homem capaz de dar razão a quem a possuía, estava evidentemente de acordo com as considerações de Martim.

- Ele está é estragando a roupa.

- É melhor tirar o paletó pra não esculhambar.

Quincas pareceu aliviado quando lhe retiraram o paletó negro e pesado, quentíssimo. Mas, como continuava a cuspir a cachaça, tiraram-lhe também a camisa. Curió namorava os sapatos lustrosos, os seus estavam em pandarecos. Pra que morto quer sapato novo, não é, Quincas?

- Dão direitinho nos meus pés.

Negro Pastinha recolheu no canto do quarto as velhas roupas do amigo, vestiram-no e reconheceram-no então:

- Agora sim, é o velho Quincas. (p. 58)

Com a mudança de roupas, muda-se também a identidade do fantoche, definitivamente. O boneco já não é mais um híbrido Quincas/Joaquim e a marionete é mais bem manipulada. Capaz de reações, cospe cachaça no olho de Curió, ao escutar o que não deseja. Participa das críticas contra seus parentes e disputa seus goles de cachaça com disposição. E, finalmente, presta-se ao passeio pelas ruas enluradas de Salvador, recuperando a “vida” através das roupas, da cachaça e da interpretação dos amigos.

“Bêbedo que não se agüenta” sai Quincas, “satisfeito da vida, num passo de dança” (p. 61), para participar de uma noite memorável.

O grupo segue carregando seu velho “marionete”, que, “divertidíssimo, tentava passar rasteiras no Cabo e no Negro, estendia a língua para os transeuntes”, e “pretendia, a cada passo, estirar-se na rua”. No “cenário fantasmagórico” do Pelourinho (p. 62), o velório já está transformado em comemoração ao aniversário de Quincas. À chegada de Quitéria do Olho Arregalado, cuja caracterização teatral se coaduna com a cena, Curió se apressa a fazer seu pequeno discurso explicativo:

- Tinha corrido a notícia de que Berro D’Água bateu as botas, tava tudo de luto. - Quincas e os amigos riram. - Ele tá aqui, minha gente, é dia do aniversário dele, tamos festejando, vai ter peixada no saveiro do Mestre Manuel (p. 63).

Quitéria do Olho Arregalado, a heroína cômica, vestida com mantilha negra num arremedo melodramático da viúva inconsolável, ao cair de bunda no chão reforça a farsa que se vai elaborando. Os fantoches se arrastam pelas ruas de Salvador com movimentos desengonçados de pantomima, caminhando

sob a luz do luar que encobre as cordas que manipulam esses títeres.

Essas cenas humorísticas da narrativa começam a acontecer já depois de adiantada a história. Primeiro, como vimos, temos a construção de uma duplicidade de versões da morte do herói: discute-se a possibilidade de cada um tratar de seu enterro – “Impossível não há”! O tom da narrativa não promete nada de novo. Uma história fantástica, talvez. A repetição de adjetivos como “mágico”, “fantástico”, “misterioso” reforça essa aproximação ao texto. Em verdade, discute-se também a possibilidade e a validade de duas versões para um mesmo fato, uma documentada por um papel oficial – o atestado de óbito – a outra confirmada por pessoas de “uma só palavra”. Poderíamos cair na discussão entre o valor do humano versus o valor do documental. No entanto, o narrador, através da garantia de idoneidade de ambas as versões, deixa a opção a cargo do leitor, e para isso ele constrói o palco onde as personagens vão agir, demonstrando sua verdade. Ao papel oficial, vai-se contrapondo, gradualmente, o papel que se constrói a partir da narrativa, o papel artístico, o documento literário.

Para melhor redigir esse documento, o narrador deixa que as próprias personagens construam a cena e elaborem suas fantasias, até mesmo Quincas. Ele é sempre versão. O morto e o vivo se equivalem, pois cada uma das pessoas do texto oferece uma interpretação para seu corpo, e essa explicação é a que permanecerá na memória de uns e outros. Até mesmo sua alcunha é produto de uma fala, de um berro: “águuuuuu!” E esse seu caráter “literário”, prestando-se a toda interpretação, perdura por todo o texto. Agindo ou reagindo, seus gestos, suas pausas, seus silêncios são sempre trazidos ao leitor através do filtro da interpretação de outras personagens. Como num teatro de marionetes em que o movimento convulso dos bonecos gera mais ação e, com isso, propulsiona o desenvolvimento da cena, aqui os estertores de Quincas – ou sua imobilidade, tanto faz – geram mais interpretações, levando a narrativa e as personagens ao momento culminante do passeio de saveiro.

Finalmente temos Quincas em pé junto à vela menor, debaixo da tempestade que ameaçava a embarcação. Ninguém sabe como ele se pôs em pé naquele lugar. Na confusão da tempestade, é impossível ver as cordas que movimentam este títere, mas todos presenciam sua queda no mar e ouvem sua frase derradeira. Essa cena final poderia desfazer a ambigüidade habilmente construída pela narrativa, por causa da unanimidade de versões. Só que a famosa frase final também terá “versões variadas”, invalidando a univocidade dos fatos. Desse modo, a história de Quincas começa e termina com duas versões de uma mesma citação. A epígrafe inicial, “segundo Quitéria que

estava a seu lado" e o verso final, "[s]egundo um trovador do Mercado".

O velho "marionete" escapa da sua rigidez de boneco e transforma-se na personagem mítica da literatura, com ou sem cordel que o comande.

Os textos que pertencem à "fala" do narrador externo, possuem uma qualidade que o aproximam de uma literatura "fora-de-moda". Com frases grandiloqüentes e torneadas, são uma espécie de "literatura popular culta" – lembrando o conceito lingüístico da hipercorreção, quando se peca pelo exagero –, e exprimem conceitos tão ultrapassados quanto sua retórica. Pensamentos convencionais a respeito das personagens e de suas ações se misturam a românticas descrições de cenários enluarados numa recriação de padrões descritivos do século dezenove. O efeito dessa retórica anacrônica, em contraposição às cenas de comicidade "chula", cria uma atmosfera de "domingo na TV", quando a pieguice de quadros sentimentais disputa a audiência com as palhaçadas das video-cassetadas. Esse efeito de "patchwork", uma obra composta por retalhos díspares, mas unidos todos num mesmo padrão estético, é que vai dar profundidade à obra. O equilíbrio das duas propostas: um misticismo mágico e piegas, frente a uma comicidade grosseiramente circense, neutraliza os defeitos e exageros de cada uma. A presença de ambas, porém, torna o leitor agudamente consciente da construção "artística" de um texto que se elabora a partir de sugestões e possibilidades. O texto adquire ambigüidade já que é impossível a opção por qualquer uma das versões apresentadas. Os testemunhos "valem o escrito", têm tanto valor como a forma em que vêm expressos. Para um grupo social árido como a família de Joaquim Soares da Cunha, a segura denotativa do atestado de óbito é a melhor expressão. Para a troupe de polichinelos que arrasta Quincas consigo, o que importa é um modo diferente de olhar, de perceber. Quincas/Joaquim/velho "marionete" é um signo vazio que adquire valor através de suas relações no texto.

Com tudo isso, "A morte e a morte de Quincas Berro D'Água" se deixa analisar sob diferentes aspectos. A construção cuidadosa do clima ambíguo que permite a classificação da história como narrativa fantástica já mereceu o estudo de Earl Fitz. Dividindo o texto em três partes, Fitz demonstra como a voz narrativa cede sua vez aos próprios personagens, permitindo-lhes contar a história em suas próprias palavras, para, ao final, reentrar no texto, chamando a atenção para o lado mágico dos acontecimentos narrados.

Esse lado mágico, mítico mesmo, que se desenvolve no correr da história de Quincas tem raízes no imaginário popular, com o qual Jorge Amado mantém uma relação constante, alimentando-se e servindo de alimento para as obras de cordel.

Essa proximidade da literatura popular pode explicar o sistema binário de valores que forma a base ideológica de sua obra, como pressupõe Nelson Vieira em seu artigo "Short Stories of Jorge Amado". A memória popular que está presente na história de Quincas, bem como em outras histórias do mesmo autor, leva seus críticos a identificarem os elementos de maior apelo exótico da cultura baiana. Assim sendo, a crítica pode até mesmo demonstrar a ligação de "A morte e a morte de Quincas Berro D'Água" com a religião afro-baiana, tal como o faz Almir de Campos Bruneti.

Nas fantasias de suas personagens revela-se a fantasia essencial ao texto. Lidando com o imaginário que lhes permite ver significações em todos os sinais, as personagens constroem uma farsa que invade suas vidas, suas mortes e até mesmo sua literatura. A ânsia interpretativa antepõe-se ao próprio texto e a criação antecede ao próprio criador, comandando seus atos e validando suas propostas.

Quincas Berro D'Água, signo literário, construiu seu próprio texto por se negar a uma revelação total. Sua vitória sobre a morte não está em nível mítico, ou sobrenatural, ou é leitura equivocada, pois está em todos esses níveis. As narrativas sobre ele o constroem a cada enunciação e contra esses documentos não têm poder os selos, os cartórios, as firmas-reconhecidas.

Jorge Amado, nesta novela, revela uma sociedade fraturada entre a imitação de modelos de padrão culto e a espontaneidade da tradição popular. Sua estratégia para a elaboração de seus personagens leva os leitores a refletirem sobre a própria construção da identidade, que, no caso, vai-se apresentar como fruto do discurso que se impõe ao outro e das interpretações que dele possam ser inferidas.

Abstract

In this article, the examination of the short story "A morte e a morte de Quincas Berro D'Água", published in: Os velhos marinheiros (1961), reveals that, in elaborating this fiction, Jorge Amado has used characters present in popular Brazilian dramaturgy. These characters are recurrent in other novels by the same author. They are based on models taken from the traditional European dramaturgy known as "comedia dell'arte", and Amado mixes them with regional popular art that show a very strong African influence. In this way, the short story may be read under a new light that, instead of privileging the fantastic, prefers to illuminate the dramatic qualities of the text, allowing for the subversion of the figure

of the Brazilian citizen, Quincas, who acquires, through the manipulation of popular art, new meanings while at the same time, standing out as a marionette. The final scene shows the ropes of the saveiro dangling in the night, after the main character disappears, leaving behind the possibility of multiple versions of himself.

Keywords: Marionettes (puppets). Popular dramaturgy. Jorge Amado. Quincas Berro D'Água.

Referências

- AMADO, Jorge. A morte e a morte de Quincas Berro D'água. In: _____. *Os velhos marinheiros*. São Paulo: Martins, 1961.
- _____. É preciso viver ardentemente. In: _____. *Literatura comentada: Jorge Amado*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- _____. et al. *Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.
- BRUNETI, Almir de Campos. Nascimento e dispersão de Quincas Berro D'água. *Luso-Brazilian Review*, [S.l.], v. 19, n. 2, p. 237- 42, Winter 1982.
- FITZ, Earl E. Structural ambiguity in Jorge Amado's A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água. *Hispania*, [S.l.], v. 67, n. 2, p. 221-22, May 1984.
- TAVARES, Paulo. *Criaturas de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record; Brasília: INL, 1985.
- _____. *O baiano Jorge Amado e sua obra*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- VIEIRA, Nelson H. Myth and identity in short stories by Jorge Amado. *Studies in short fiction*, [S.l.], v. 23, n. 1, p. 25-34, Winter 1986.