

A SAGA DAS CIDADES NA LITERATURA DOS ANOS 30

RENATO CORDEIRO GOMES

Pontifícia Universidade Católica
PUC - Rio de Janeiro

Resumo

A possibilidade de uma literatura cosmopolita expressar a identidade nacional é questão retomada por um ensaio de 1942, do crítico Álvaro Lins, em que põe sob suspeita a existência de uma literatura urbana no Brasil, pautando a discussão em torno do binômio província-nação. A territorialização localista seria o modo mais autêntico e legítimo, para expressar a identidade nacional. A partir de uma categorização da crítica literária modernista no Brasil, contextualiza-se a posição de Álvaro Lins, para analisar as representações da cidade na ficção dos anos 30, em que se situam a obra de Marques Rebelo e a produção de Jorge Amado deste período que tematiza e dramatiza a cidade de Salvador.

Abstract

The possibility that a cosmopolitan literature would express national identity is the issue raised by critic Álvaro Lins in a 1942 essay, where he questions the existence of urban literature in Brazil and instead organizes the discussion around the binomial province/nation. Local territorialization would be the most authentic and legitimate manner of expressing national identity. Beginning with a categorization of modernist literary criticism in Brazil, Álvaro Lins' position is contextualized, in order to then examine the representation of the city in 1930s fiction, including the work of Marques Rebelo and Jorge Amado, who during this period depicts and dramatizes the city of Salvador.

Palavras-chave

Representações da cidade; província/nação; nacionalismo e cosmopolitismo; identidade cultural do Brasil; ficção dos anos 30; Marques Rebelo; Jorge Amado.

Keywords

Representations of the city, province and nation, nationalism and cosmopolitanism, Brazilian cultural identity, 1930s fiction, Marques Rebelo, Jorge Amado.

Para situar e contextualizar o artigo do crítico Álvaro Lins de que derivou o título desta comunicação, valho-me como ponto de partida de idéias de Silviano Santiago, no prefácio do livro de Célia Pedrosa, *Antonio Candido: a palavra empenhada* (1995), quando discorre sobre as funções e as mediações da crítica de arte, aí destacando a literária. De saída, afirma ele que “ao julgar a produção dos autores que lhe são contemporâneos, o crítico atua como elemento de mediação entre a obra e o seu leitor” e por isso essa tarefa tem tradicionalmente como lugar privilegiado órgãos informativos, e não de reflexão, como o jornal diário e a revista semanal ou mensal, que oferecem aos consumidores sucinto roteiro de compreensão e avaliação.¹ Ressaltando o caráter até certo ponto efêmero desse exercício crítico, o autor de *Uma literatura nos trópicos* assegura que

se a obra de arte se comunica com o seu tempo e muitas vezes o transcende adquirindo o estatuto de obra-prima, já a produção crítica, mesmo a da melhor qualidade, está fortemente ancorada nos valores geracionais e por eles é intensamente determinada. Ao formar e configurar o gosto público de uma geração, a ele acaba por se conformar a produção crítica.²

Esta assertiva de Silviano Santiago serve aqui de preâmbulo para situar a geração de críticos que surge no momento de reconhecimento público da indiscutível contribuição dos autores modernistas. Críticos como Álvaro Lins, Brito Broca, Otto Maria Carpeaux, Lúcia Miguel Pereira, Antonio Candido, entre outros, pela atuação pública e pelos escritos, serviram de mediadores entre obras de arte de difícil compreensão e um público pouco habituado à leitura. Este trabalho de mediação – completa Silviano – foi exercido na imprensa diária e nos suplementos literários, raramente em revistas especializadas. Esses críticos exerciam, então, o seu ofício militante, ao calor da hora, que pressupunha um repertório de erudição, de leituras acumuladas, para, sem ainda abandonar os valores subjetivos e as questões de gosto, acionar o processo de análise e avaliação dos livros, processos

¹ S. Santiago, “Prefácio”, in C. Pedrosa, *Antonio Candido: a palavra empenhada*, São Paulo, Edusp; Niterói, EDUFF, 1995, p.15.

² *Idem*, *ibidem*, p.18.

que passariam, entretanto, a requerer pressupostos objetivos como base para o raciocínio e o julgamento – como sublinha o autor de *Uma literatura nos trópicos*.

Ao exercer a crítica militante na imprensa (e não na universidade), Álvaro Lins vai dando conta da produção modernista e dá que ele chama de pós-modernista (posterior a 1930), ancorando-se em valores geracionais (para citar alguns: a estética do novo, a originalidade, a prevalência do valor estético, o nacionalismo, a releitura da tradição). Com tais parâmetros, vai registrando as estréias na literatura dos “novos” (como dizia Mário de Andrade), acompanhando as publicações subsequentes para verificar o desenvolvimento e os projetos desses escritores.

Posteriormente, ao recolher e selecionar esses textos críticos, para publicação em livro, pode-se perceber o próprio projeto do crítico que, como outros de sua geração (segundo as considerações de Silviano), passara a exercer vários outros papéis ou funções sociais, entre as quais estão a do político e a do historiador. No papel de político, “coloca em movimento e jogo as questões e os problemas que definem o momento sócio-econômico e ideológico da atualidade tal qual dramatizados pelas obras de arte contemporâneas ou do passado”.³ No papel de historiador, cabe a ele sistematizar e interpretar as obras do presente estabelecendo suas relações com o passado e com outras obras do presente, para contextualizá-las e verificar-lhe as transformações estéticas e os suportes ideológicos. Assim, Álvaro Lins assume a função de historiador do modernismo, fazendo ecoar nos anos 40 as questões estéticas, políticas, sociais e ideológicas dos anos 30; em outras palavras, ao recolher seus textos críticos dos anos 40, que faziam um balanço das obras publicadas ou republicadas nesses anos, revia e avaliava outras dos anos 30. E revela sua vontade de fazer história. Quando o livro recolhe, agrupa, ordena, seqüencia os textos críticos, faz com que eles falem de um outro modo diferente de quando apareciam nos jornais e suplementos. É o que se percebe num volume como *Os mortos de sobrecasaca* (1963), que re-arruma textos publicados na imprensa, na década de 40, agrupando-os em partes que circunscrevem os gêneros e suas configurações no modernismo brasileiro: a poesia, as experiências no romance, a ficção que tematiza o campo e a cidade, o teatro, e a própria crítica, aí incluindo a história literária do Brasil (este é o plano do livro).

Interessa aqui particularmente a “Terceira parte: Sagas de campo e de cidade”, para com ela verificar como a cidade é representada na ficção dos anos 30. A sessão, que dispõe os textos não obedecendo à ordem cronológica em que foram escritos, abre-se com uma revisão histórica em relação ao naturalismo, para em seguida mapear a saga das cidades ou do ambiente rural, passando por Porto Alegre (estuda Érico Veríssimo), Bahia e Sergipe (Jorge Amado e Amando Fontes, respectivamente), São Paulo (Antônio de Alcântara Machado), Minas Gerais (Guimarães Rosa e Murilo Rubião) e Rio de Janeiro (Marques Rebelo), que encerra a sessão e formula a questão básica, histórica e teórica que articula os textos críticos que analisam e avaliam as narrativas que expõem, ou dramatizam a questão do regional (o local) e o cosmopolitismo (o universal), que o crítico analisa sob a ótica do binômio província-nação.

³ *Idem, ibidem*, p.17.

Essa distribuição não é de todo imotivada. O termo “saga(s)” que antecede a localidade (cidade ou estado), lugar de origem ou da ambientação das obras de ficção estudadas, cria, de certa forma, um paradigma, ao mesmo tempo que busca traçar um mapa da ficção do Brasil dos anos 30-40, ou seja, tem por objetivo oferecer uma visão totalizante do Brasil, formado de diversidades submetidas a uma unidade, como parece ser traço pertinente do projeto modernista brasileiro. O último texto dessa “Terceira parte” acrescenta sintaticamente um “e”: “E uma Saga do Rio de Janeiro em termos de província-nação”. A partícula aditiva, além do sentido de somatório, vem indicar uma acepção político-ideológica que encara a antiga Capital Federal como uma metonímia do Brasil, ponto de convergência e caixa de ressonância da vida cultural do país para onde centripetamente convergem as outras províncias. O Rio de Janeiro daria a unidade idealizada para o Estado-Nação. Como adverte Ana Rosa Ramos, a execução do projeto de dar uma identidade à Nação foi inicialmente realizada no plano da cultura, com o privilégio para a literatura que, neste ponto, seguia uma tradição que remetia aos românticos. Os modernistas forjam a existência da Nação, cujos componentes diversificados deveriam ser reunidos e agrupados, para dar-lhes uma forma e um sentimento de unidade.⁴

De certa forma, essa estratégia discursiva e crítico-metodológica de Álvaro Lins tem uma preocupação de escrever, de esboçar uma história de nosso Modernismo, num momento em que – como ele afirma – “o modernismo (1922-1930) que foi transitório está ultrapassado, mas não repudiado, pois somos a sua continuação; o espírito do modernismo se continuou em novas e diferentes formas”. E completa: “Contudo, sentimo-nos hoje [o texto é de dezembro de 1940] tão distantes desse movimento que já começamos a fazer a sua crônica histórica. Isto significa que não existe mais, que já não desperta entusiasmo nem paixões, que podemos vê-lo, friamente, como um fato do passado. E também que podemos apreender e definir a sua significação”.⁵

Ao adotar esse ponto de vista e essa opção crítico-metodológica, procura efetuar uma “espécie de repertório do Brasil”, princípio, que com colorações ideológicas diversas, será posto em prática depois da Revolução de 30, que “com a grande abertura que traz, propicia – e pede – o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade”.⁶ O conhecimento do país faz-se sentir como uma necessidade urgente. O nacional prevalecia sobre o cosmopolita.

O título deste trabalho – *A saga das cidades na literatura dos anos 30* – como foi explicitado, tem, assim, como referência primeira o ensaio de Álvaro Lins, publicado em 1942, quando da edição do livro de contos *Stela me abriu a porta*, do carioca Marques Rebelo. A possibilidade de uma literatura cosmopolita expressar a identidade nacional é questão aí privilegiada. O ensaio intitulado “E uma saga do Rio de Janeiro em termos de província-nação”⁷ faz um balanço da obra de Rebelo,

⁴ A. R. Ramos, “Historicidade e cultura urbana”, in *Bahia, a cidade de Jorge Amado*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 2000, p. 33. (Col. Casa de Palavras).

⁵ A. Lins, *Os mortos de sobrecasaca*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 252.

⁶ J. L. Lafetá, *1930: a crítica e o modernismo*, São Paulo, Duas Cidades, 1974, p. 20.

⁷ A. Lins, *op.cit.*

mas, antes, põe sob suspeita a existência de uma literatura urbana no Brasil, pautando a discussão em torno do binômio província-nação. O solo para o desenvolvimento dos argumentos é o nacionalismo. A abordagem coloca-se na deriva do programa de nosso Modernismo de 22, mas sobretudo de 30 com a onda do romance regionalista, espécie de neonaturalismo que se pauta pelas Ciências Sociais e que, formalmente, opera uma narrativa oposta aos experimentalismos da literatura modernista da década precedente. A argumentação de Álvaro Lins é conduzida no sentido de busca de uma identidade nacional, para localizar a literatura que dramatiza o Rio de Janeiro, onde se insere a obra de Rebelo.

A parte inicial, “Mundo carioca: a Província-Maior”, sob a ótica do nacionalismo, mostra, em síntese, que “a capital se forma feita soma de todas as províncias nacionais”. Para o crítico a única forma possível de criação literária seria esta: “o eu, a província, a cidade, a nação, a humanidade” [neste mesmo diapasão, diz ele de Alcântara Machado: “E de São Paulo é que o seu interesse transbordou para o nacional e para o universal”].⁸ Só preso a essas instâncias seria o escritor mais universal: quanto mais próximo à origem, mais universal. O debate que vinha marcando o projeto modernista opõe nacionalismo a cosmopolitismo. Sua avaliação pauta-se por valores que serão os da geração do crítico, e conduz a linha de raciocínio que pretende valorizar a província em detrimento do cosmopolitismo. Afirma Álvaro Lins: “Do contrário, iremos cair no *deraciné*, no postiço, no artificial, no cosmopolita. E o *deraciné* vem a ser o desnutrido, o anêmico, o desprovido da seiva e do sangue da sua terra”.⁹ O enraizamento na província e na nação – na origem, no centro, portanto, seria necessário ao universal. Caso contrário, seria uma literatura desfibrada, doente (notem-se as metáforas patológicas). A literatura “verdadeira” viria da autenticidade, da pureza, do apego ao nacional, visto como o natural.

Por tal viés vê o crítico a literatura do Brasil, feita de diversidades provincianas submetidas a uma unidade; vê “o espírito nacional como um conjunto dos espíritos provincianos”: qualidades intrínsecas, a-históricas, fronteiras culturais reforçadas pela literatura enquanto instituição. Nesta chave, afirma ser provinciana toda nossa literatura e ser o Rio de Janeiro a soma de todas as províncias: portanto, o nacional seria expresso por cada particularidade local (o regional) e metonimicamente pelo Rio de Janeiro, espécie de arquiprovíncia, o centro convergente do país e, ao mesmo tempo, o centro irradiador. O critério parece, todavia, muito mais afetivo que político ou literário. Cito: “O que faz que todos se sintam nesta cidade [o Rio] como em casa é a sua possibilidade de juntar os provincianismos numa grande província nacional. Todos nós amamos o Rio como uma extensão da nossa província; e através do Rio todas as demais províncias”.¹⁰ O Brasil brasileiro seria, assim, uma grande província composta de outras províncias, cujos traços próprios e particulares constroem a identidade cultural do Estado-Nação, que possibilitaria a unidade, síntese da Cultura Nacional.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 257.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 270-1.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 272.

Sustenta afinal que “não temos realmente o que se possa chamar uma literatura urbana, uma literatura que reflita a febre e o crescimento de uma grande metrópole”.¹¹ Nossos escritores, mesmo quando tematizam a grande cidade, voltam-se de preferência para aqueles aspectos mais antigos, mais característicos, mais provincianos. Por provinciano entende o local que precisa sempre de uma expressão universal para revelar-se, através de um humanismo generalizante. Por aí vê, de modo análogo ao que se dá nas “sagas” das outras províncias escritas por Jorge Amado, Ênio Veríssimo ou Guimarães Rosa, os romancistas cariocas que, de Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis a Marques Rebelo e Octavio de Faria, mostram a sociedade provinciana, por isso mais autêntica, mais legítima, a mais adequada para expressar a identidade nacional.

O pensamento de Álvaro Lins atrelado ao seu tempo (aos valores geracionais) e ao contexto brasileiro dos anos 30/40 tem por base a territorialização, dentro da tradição nacionalista. A identidade surge como essência intemporal. Recicla, de certa forma, as propostas românticas, demonstrando que a cultura brasileira exteriorizaria o seu interior mais íntimo e mais singular, o que diz respeito ao ser e à essência – como demonstrou Roberto Corrêa dos Santos no ensaio “O político e o psicológico, estágios da cultura”.¹² Para Álvaro Lins, portanto, a verdadeira alma estaria no regional, ou no mais típico e tradicional do mundo urbano, numa espécie de regionalismo cidadão, como substância a ser exteriorizada. Para o crítico, a literatura brasileira urbana representa e dramatiza a cidade com elementos do passado, de uma tradição localista que lhe dá identidade e autenticidade. Requer, deste modo, que a literatura brasileira urbana represente uma “territorialidade”, um “lugar” na acepção de Marc Augé,¹³ isto é, como identitário, relacional e histórico, o que enraíza e identifica, fortalecendo os sentimentos de pertencimento a algo que lhe é exterior e anterior, a cultura, as tradições. Esta tomada de posição político-ideológica adequava-se, nos anos 30-40, à concepção de Cultura Nacional indicativa de uma síntese que unia povo e nação, considerados – no dizer de Marilena Chauí – como “realidades culturais prévias porém sem forma definida, às quais vem sobrepor-se o Estado, porém não encarregando de coroá-las, mas de lhes dar forma, de sorte que a política não possui origem popular, mas transcendente”.¹⁴

Consideradas nesta perspectiva, cidade e nação integram os lugares antigos que, repertoriados e classificados, são promovidos a lugares da memória, onde são circunscritos e especificados. Pensados numa perspectiva de hoje, deste início do século XXI, poderíamos perguntar: como, então, pensar essas duas realidades históricas (cidade e nação), culturais (não naturais), antropológicas, com esses traços pertinentes, no momento em que se experimenta o processo de aceleração da história marcado pela superabundância de fatos e informações e pela emergência de interdependências em escala inédita no sistema-mundo? Como pensá-las quando

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 271.

¹² R. C. dos Santos, “O político e o psicólogo, estágios da cultura”, 1995, p. 99.

¹³ M. Augé, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Campinas, Papirus, 1994.

¹⁴ M. Chauí, *Seminários*, 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1984, pp. 24-5. (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira).

se experimenta uma nova relação com o espaço, cuja superabundância se expressa através de mudança de escala decorrente do desenvolvimento tecnológico, que permite cada vez mais deslocamentos rápidos e intensos, e da multiplicação de referências energéticas e imaginárias? Como pensá-las no momento em que tais mudanças produzem significativas alterações na configuração espacial, quando se intensificam os processos de migração, crescem assustadoramente as concentrações urbanas e se multiplicam os não-lugares (também na acepção de Marc Augé), ou seja, espaços voltados à não-permanência, mas à circulação acelerada de pessoas e bens? Como pensá-las quando, paradoxalmente, se dá a afirmação das particularidades, quando indivíduos submetidos às imposições globais da sociedade têm a possibilidade de desviar-se delas, através de estratégias de singularização, que podem funcionar como contraponto ao acelerar do tempo, à experiência da desterritorialização e aos efeitos da homogeneização? Ou, em outros termos, dá-se a intensificação da interdependência transnacional e das interações globais e, paradoxalmente, o desabrochar de identidades regionais e locais; ou seja, de um lado, as experiências do global, de outro, os processos de afirmação de identidades pontuais e locais frente ao conceito de Nação e da identidade nacional em crise, como já apontou Boaventura de Souza Santos, em *Pelas mãos de Alice*,¹⁵ formulação retomada por Eneida Leal Cunha, no ensaio "Literatura e identidade".¹⁶

Essas questões tornam-se uma mediação para se repensar como a ficção dos anos 30, que o crítico Álvaro Lins avaliou no início dos anos 40, expressa o compromisso com o espaço cultural e geográfico de origem – o local, hoje posto em xeque com o processo de desapropriação pelo global. Como tais questões deste início de século permitem rever as tensões entre o nacional e o cosmopolita, entre o local (regional) e o global que a ficção dos anos 30 dramatizava em outro contexto histórico, ideológico e estético, quando se buscava um componente nacional-popular como traço forte de uma identidade nacional?

É por esse viés que, sem abandonar o primado do estético enquanto marca a-histórica e essencialista tomado como parâmetro de julgamento, que Álvaro Lins condena a literatura cosmopolita como capaz de expressar a identidade nacional. Tem ele certamente razão quando afirma que nossa literatura urbana fixa das cidades os aspectos mais típicos, mais pitorescos, mais locais. Assim ele vê a obra de Marques Rebelo e a de Jorge Amado.

O crítico lê a sociedade carioca provinciana em relação a Rebelo, em termos de autenticidade que parte do local e articula-se por isso ao nacional, para atingir o universal. Reconhece nos romances e contos, "refletida a vida provinciana do Rio, isto é, o que há de mais genuíno, de mais particular, de mais autêntico na cidade do Rio de Janeiro. Pois é tão intrinsecamente carioca quanto o foram Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis. É um provinciano de espírito universal".¹⁷

¹⁵ B. de S. Santos, *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, São Paulo, Cortez, 1996.

¹⁶ E. L. Cunha, "Literatura e identidade". *Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões*, n. 1, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 1997-1998.

¹⁷ A. Lins, *op. cit.*, p. 274.

A legitimação de Rebelo viria então de seu diálogo com escritores do passado, ao inscrever-se numa tradição, e de um texto mimético e documental da realidade social, que se prende aos aspectos próprios do Rio de Janeiro, "tanto humanos como paisagísticos, nos personagens como nos seus ambientes físicos e sociais". Tudo isto costurado por um *humour* (o termo é do crítico) que é universal, mas o humor dos personagens é tipicamente carioca. A literatura de Rebelo é autêntica, porque não falseia o real, porque é provinciana. Eis a afirmação com que Álvaro Lins quer comprovar o seu argumento: "E está fora de dúvida que o Sr. Marques Rebelo conhece realmente a sua cidade. Conhece os seus bairros; dentro desses bairros as ruas vivas; dentro dessas ruas, as casas mais características. Um conhecimento íntimo que identifica a fisionomia das pessoas com a fisionomia das coisas, alongando-se pelos seus costumes, seus hábitos, as suas alegrias, as suas misérias, os seus preconceitos".¹⁸ É por tal viés que interpreta a projeto literário de Rebelo, coerente desde a estréia com *Oscarina* (1931), passando pelos romances *Marafa* (1935) [o mundo da prostituição do Mangue, a Lapa, o malandro, a pequena burguesia e seus dramas miúdos] e *A estrela sobe* (1939) [o mundo do rádio, o desejo de ascensão social, os desvalidos e os costumes da Gamboa], até o livro de contos de 1942, que motivou o balanço da obra publicada até então. Pela visada crítica de Álvaro Lins, a obra de Rebelo seria antes de tudo uma ficção de costumes, tendendo ao típico, que vai resistindo à homogeneização que o mundo moderno ia promovendo e ao ingresso no país dos meios de comunicação de massa. Essa marca provinciana, por isso autêntica, dimensiona-se como nacional-popular (de certo modo, esse modelo de ficção seria superado por Marques Rebelo no seu romance *O espelho partido*, em forma de diário íntimo, constituído pelos fragmentos, cacos, que refletem a realidade do eu (a produção de subjetividade: o sujeito é uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações) e a realidade político-social da cidade, do Brasil e do mundo: os três volumes publicados, de uma série de sete – *O trapicheiro* (1959), *A mudança* (1962) e *A guerra está em nós* (1968) – recobrem acontecimentos de 1936 a 1945, reconfigurados por uma pluralidade de linguagens, ao mesmo tempo que o próprio ato da escrita do diário vai sendo tematizado pela atitude da enunciação).

Guardadas as devidas e inevitáveis proporções, citação do parágrafo anterior poderia referir-se a Jorge Amado, principalmente aos seus romances que representam a cidade da Bahia, que são também romances de costumes que oferecem imagens da cidade no que tem de mais típico, mais característico, mais "pitoresco" (o termo é de Jorge Amado, que o emprega obsessivamente na apresentação de *Bahia de Todos os Santos*), a indicar a autenticidade dessa literatura legitimada por uma cultura baiana, o regional que metonimicamente representa o nacional atrelado ao popular. É este um traço programático do escritor, como comprova em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 1961:

¹⁸ *Idem, ibidem*, p.274-5.

Nunca desejei senão ser um escritor do 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 mundo nascente. Não pretendi nem tentei jamais ser universal senão sendo brasileiro e cada vez mais brasileiro. Poderia mesmo dizer, cada vez mais baiano, mais um escritor baiano. E se meus livros foram felizes pelo mundo afora [...] devo essa estima e esse público à condição brasileira daquilo que escrevi, à fidelidade mantida para com meu povo, com quem aprendi tudo que sei e de quem desejei ser intérprete.¹⁹

Se essa declaração tem um valor programático, revela, ao lado do desejo utópico de um compromisso com o futuro, o propósito de atrelamento à cultura da Bahia, o que equivale, na perspectiva do escritor, à cultura do Brasil a dar-lhe a certeza do pertencimento correlato ao papel de intérprete e porta-voz. Afirma ele no mesmo discurso:

Minha geração, esses romancistas do ano trinta, chegava para a vida e para a criação novelística com o peito oprimido sob a angústia do Brasil e do homem brasileiro, em busca do caminho para a solução dos nossos problemas [...] Quanto a mim, busquei o caminho nada cômodo de compromisso com os pobres e os oprimidos, com os que nada têm e lutam por um lugar ao sol, com os que não participam dos bens do mundo, e quis ser, na medida de minhas forças, voz de suas ansias, dores e esperanças. Refletindo o despertar de sua consciência, desejei levar seu clamor a todos os ouvidos, amassar em seu barro o humanismo de meus livros, criar sobre eles e para eles.²⁰

Essa declaração de princípios, num momento de balanço que confirmava institucionalmente uma legitimação, aponta para o compromisso ideológico que conduziu a obra do romancista que se apegava, por isso mesmo, aos aspectos culturais da Bahia. A cidade é então representada e dramatizada em função desse compromisso, com seus aspectos mais típicos, mais característicos, mais provincianos (no sentido dado por Álvaro Lins), preso à densidade do lugar (no sentido dado por Marc-Augé), densidade histórica e cultural, que indica uma impossibilidade de renunciar ao nacionalismo (e à baianidade) e permite ao escritor articular a modernização do país (traço forte da pauta modernista), a crescente importância da vida urbana e uma tradição cultural local. Assim, os romances urbanos (ao mesmo tempo regionalistas) de Amado trabalham a cidade de Salvador como um módulo que possibilita as variações que, ao fim e ao cabo, confirmam o modelo, a linguagem, o tratamento dado à cartografia física e cultural, ao lado de uma cartografia afetiva.

Escrito em fins de 1944 e publicado nos começos de 1945, e atualizado sucessivamente em 1960, 1966 e 1970, mas conservando “sem maiores alterações toda a parte de interpretação da vida da cidade e de seu povo, pois não mudou a Bahia no fundamental em sua beleza e nos problemas seculares aos quais somam-se agora os inerentes à sociedade de consumo” (palavras do autor), *Bahia de Todos os Santos*: guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador pode funcionar

¹⁹ J. Amado, *Discursos*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, p. 20. (Col. Casa de Palavras; Acervo Jorge Amado – pesquisa).

²⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 19.

como invariante do tratamento dado à cidade nos romances anteriores e posteriores. Parece até que foi a partir dos livros publicados nos anos 30, que por sua vez foram escritos com base nas observações e nas experiências que a ficção também documenta (vista como ponto altamente problemático por Álvaro Lins), que esse *guia* foi elaborado.

O livro narrativo-descritivo abre-se com um convite a uma suposta “moça” (o possível leitor) de quem o autor promete ser o cicerone, para vir conhecer Salvador, destinatário a quem ele oferece, em primeira instância, a cidade escrita (de escrita/descrita), possível de ser conferida *in loco*, na realidade concreta e no imaginário. Pela escrita esse destinatário poderá conferir a cidade múltipla e desigual, “mistura de beleza e sofrimento, de fartura e fome, de risos álcres e de lágrimas doloridas” – “Riremos juntos e juntos nos revoltaremos”. O convite: “vem, a Bahia te espera” – funciona como uma prévia do que se conhecerá: o “pitoresco” (repetido seis vezes nesse convite), os mistérios, a paisagem, “o povo mestiço, cordial, civilizado, pobre e sensível”, a cidade negra, o candomblé, as igrejas..., enfim todos os aspectos físicos e culturais, as histórias, que serão lidas no desenrolar do livro. Ressalta desde o início as dicotomias antitéticas (discursivamente sobredeterminadas pela ideologia) que marcam a vida da cidade, para provar que a cultura baiana tem características próprias, originais:²¹ “Não há cidade como essa por mais que a procureis nos caminhos do mundo. Nenhuma com as suas histórias, com o seu lirismo, seu pitoresco, sua funda poesia”.²²

Essa constatação parece indicar que as histórias com as características que ele conta já faziam parte da cidade. Ela é, ao mesmo tempo, fonte e objeto da narrativa. O narrador que escreve é apenas o porta-voz que recolhera, que ouvira tais narrativas, que servem de encantamento e de exemplo, que aponta para as condições históricas que sobredeterminam a realidade observada, e como históricas, podem ser ultrapassadas, abrindo-se para um futuro utópico. É a lição que Amado-cicerone quer ensinar à moça visitante e por tabela ao leitor. Eis como termina o *guia Bahia de Todos os Santos*:

Vais deixar a minha cidade. Não te quis mostrar apenas a sua beleza, o seu mistério, seu pitoresco e sua poesia. Abri todas as suas portas para os teus olhos, ó moça, para os vossos olhos, ó viajantes. Sua beleza e sua pobreza. Mas aqui ficamos nós, o povo da Bahia, resistente e bom. Um dia a miséria não mais manchará tanta beleza, tanta poesia, o grande mistério da Bahia, quando voltares, moça, um dia, no futuro. Nós, o povo da Bahia, estamos plantados sobre um grande passado mas fitamos o futuro e para ele marchamos. Para o futuro sobem as ladeiras da cidade da Bahia.²³

Há, pois, uma pedagogia, cujo agente é a própria cidade com a mediação do narrador, cuja oralidade tem o “extraordinário poder de aproximar narrador e

²¹ J. Amado, *Bahia de Todos os Santos*: guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador, 19ª ed., São Paulo, Martins, 1970, p. 15.

²² *Idem*, *ibidem*, p. 16.

²³ *Idem*, *ibidem*, p. 160.

público” que permite a Jorge Amado submeter o romance, uma forma livresca e erudita, à tradição oral e popular inscrita na cidade (como demonstrou Eneida Leal Cunha em seu estudo “*Jubiabá: leitura em duas vertentes*”).²⁴

Esses elementos fazem, portanto, parte de um paradigma, em que, por exemplo, se insere o romance *Mar morto*, quinto romance de Jorge Amado, publicado em 1936, que conta “as histórias da beira do cais da Bahia”, conforme a proposta que abre a narrativa. Reedita o narrador da tradição oral, que reconta as histórias ouvidas da boca dos próprios homens do mar, e convida o leitor para ouvi-lo e legitimar esses relatos que se originam na comunidade: “Vinde ouvir essas histórias e essas canções. Vinde ouvir a história de Guma e de Lívia que é a história da vida e de amor no mar”.

Autoqualificando-se como “homem da terra”, mas identificado, cultural e afetivamente, com a realidade que quer representar, o narrador com tal proposta inicial já indica o plano do romance: narrará histórias dos homens e das mulheres da beira do cais, a vida coletiva, mesclada de canções (musicadas por outro baiano, Dorival Caymmi), para destacar um caso de amor mais particularizado, a história de Guma e Lívia. Grande personagem da narrativa, o mar liga as histórias e a cidade; é a presença do destino, a unir e a separar a todos; dele “vem toda a alegria e toda a tristeza”, a música, o amor e a morte. Assim, essa narrativa da coletividade faz-se dos encontros casuais, de caminhos que se entrecruzam, sempre na dependência do destino simbolizado pelo mar, identificado a Iemanjá.

Associando o realismo social típico dos anos 30 e elementos da herança romanesca arraigada no imaginário popular, com seus traços melodramáticos e folhetinescos, Jorge Amado dramatiza vozes da periferia social e econômica, quase sempre num esquematismo de polarizações para denunciar situações históricas concretas, e, por isso, capazes de serem ultrapassadas. Assim, em *Mar Morto*, depois que Guma morre no mar por causa de sua bondade, salvando o filho do contrabandista, Lívia rompe com o destino a que o determinismo social condenava as viúvas do cais. Ao invés de prostituir-se, ela, enquanto heroína positiva a apontar para a transformação social, vai para o mar com o filho ainda menino; vai com o “leme na mão” (atente-se para o duplo sentido da expressão), identificada, miticamente, a Iemanjá e saudada como “estrela matutina” a anunciar uma nova vida. A luta era o seu milagre que começava a se realizar, como sempre esperou D. Dulce, a professora. “Assim contam na beira do cais” - diz o narrador, fechando a narrativa e confirmando ser ele o testemunho de uma “verdade” vinda da coletividade.

Ao analisar a “saga da Bahia”, Álvaro Lins, além de analisar o romance *Terras do sem fim*, editado em 1942, faz um balanço do conjunto de obras publicado até então, apontando como um dos pontos problemáticos em Amado o “perigoso processo” que leva a “transportar para o romance, com uma absoluta fidelidade de

²⁴ E. L. Cunha, “Jubiabá: leitura em duas vertentes”, in *Bahia, a cidade de Jorge Amado*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 2000. (Col. Casa de Palavras).

observador o que vê objetivamente”. E acrescenta: “Teríamos assim uma realidade fotográfica, em vez daquela realidade transfigurada pela imaginação que é a essência mesma da arte”.²⁵ Apesar de restrições desse tipo, Álvaro Lins, entretanto, acaba paradoxalmente de confirmar as intenções do escritor, no que diz respeito à articulação província-nação. Amado põe em prática o que o crítico requeria como traço autêntico de uma literatura, que não se quer desfibrada, *deraciné*, ou seja, volta-se de preferência para aqueles aspectos mais antigos, mais característicos, mais provincianos, e mantém-se, assim, fiel “às condições de sua origem e ao ambiente de sua formação”. Pelo raciocínio do crítico, poderíamos facilmente deduzir é “tanto mais universal quanto mais permanece fiel à sua cidade; tanto mais nacional quanto mais for um produto de sua região; tanto mais espiritual quanto mais se alimenta de inspiração que vem da terra e dos seres ligados à terra”.²⁶ Ao tematizar e representar a cidade da Bahia com seus traços mais típicos e pitorescos (o termo é de Amado), o escritor tem a intenção de afirmar o nacional através do local, do particular – o que faz do discurso amadiano o lugar privilegiado do conflito de duas noções que se completam e se contradizem, como observou Ana Rosa Ramos. Diz ela: “A marca da totalidade que o seu discurso quer apresentar como nacional, a cultura brasileira, é traduzida por particularismos de uma cultura local: a cultura baiana”²⁷ – como Amado reafirma em várias ocasiões, a exemplo do seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. Seu enraizamento num *ethos* nacional, que no seu projeto se conjuga ao popular, está diretamente proporcional ao seu enraizamento no regional baiano, na realidade local da cidade da Bahia, circunscrita por uma tradição que ele herda e preserva. Para ele essa herança cultural marcada pela “autenticidade” do povo, está inscrita na cidade da Bahia. A ligação com o povo é a “marca fundamental da cultura baiana, que influencia toda a cultura brasileira da qual é célula mater”²⁸ – ressalta Jorge Amado em *Bahia de Todos os Santos*, matriz da saga da cidade, que suas narrativas reestruturam sem cessar.

²⁵ A. Lins, *op. cit.*, p. 240.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 270.

²⁷ A. R. Ramos, *op. cit.*, p. 58.

²⁸ J. Amado, *op. cit.*, 1970, p. 15.