

DAVID SALLES

SETE MOMENTOS DE JORGE AMADO

Organização e notas de
Itana Nogueira Nunes

<https://issuu.com/e-book.br/docs/david>



e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

A professora doutora Itana Nogueira Nunes iniciou suas pesquisas sobre a obra do crítico baiano David Salles há cerca de vinte e cinco anos. Destes estudos resultaram sua dissertação de mestrado, em 1998, e sua tese de doutoramento, em 2004, ambas orientadas pelo escritor e crítico Cid Seixas.

Em 2018, a organizadora deste livro publicou *David Salles e a teoria regionalista*, volume 5 da série FOLHETIM, e mais recentemente *O Olhar de David*, constituindo o FOLHETIM 8, publicações da Editora Universitária do Livro Digital / E-Book.Br.

SETE MOMENTOS
DE JORGE AMADO

Tipología: Original Garamond, 14
Formato: 12 x 20
Número de páginas: 70



Salvador, 2020

David Salles

SETE MOMENTOS DE JORGE AMADO

Organização e notas de
Itana Nogueira Nunes

e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL



CONSELHO EDITORIAL:

Cid Seixas (UFBA | UEFS)

Dante Lucchesi (UFF)

Francisco Ferreira de Lima (UEFS)

Gildecio de Oliveira Leite (UNEB)

Itana Nogueira Nunes (UNEB)



Endereços deste e-book:

<https://issuu.com/e-book.br/docs/david>

www.e-book.uefs.br

www.linguagens.ufba.br



SUMÁRIO

Nota da Organizadora

página 9

Realismo de Passagem?

página 13

Anotações

página 21

Luares do Sertão

página 29

Após 50 Carnavais

página 37

A Trilha do Cacau

página 45

A Trilha do Cacau II

página 53

Rebeldes de 1934

página 61





NOTA DA ORGANIZADORA

Crítico, ficcionista, teórico e poeta, além de professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal da Bahia, pode-se dizer que David Salles teve uma vida terrena injustamente curta, apesar de fartamente plena, intensa e abundante no campo das Letras.

O escritor baiano, nascido na Cidade de Castro Alves, interior da Bahia, deixou um extraordinário legado à nossa geração, e a tantas outras que virão, sob forma de testemunhos e análises nem sempre amigáveis e generosas, sobre os acontecimentos culturais e artísticos das gerações de 60, 70 e início dos anos 80 no século passado. Nos seus escritos percebe-se a mais pura essência das histórias social, política e literária vividas no Brasil daquele período.

Apresentamos aqui para apreciação do leitor mais curioso sobre a literatura baiana, e mais particularmente sobre Jorge Amado, sete artigos de crítica escritos por David Salles e publicados esparsamente entre os anos de 1979 e 1984 no Jornal *A Tarde*, abordando aspectos importantes da obra do autor de *Gabriela Cravo e Canela*.

Tais textos, quando reunidos, nos dão uma melhor noção da solidez teórica da crítica de Salles, assim como do robusto corpo de ideias que organiza para nos oferecer pistas preciosas de como entender melhor alguns momentos decisivos da literatura do século passado.

Em ordem cronológica de aparição no *Jornal A Tarde*, são eles: “Realismo de Passagem” (15/12/79), “Anotações” (01/06/80), “Luares do Sertão” (31/08/80), “Após 50 Carnavais” (18/04/81), “A Trilha de Cacau” (06/11/83), “A Trilha de Cacau II” (20/11/83) e “Rebeldes de 1934” (15/07/84).

Um deles, Luares do Sertão, apesar de não ter como mote principal uma análise específica de uma obra de Jorge Amado, retoma o criador de *Dona Flôr* como “paradigma de oposição” para nortear mais uma vez a sua análise crítica.

Os textos dessa lista apresentam claramente uma metodologia ou estratégia de leitura crítica singular, adaptada às publicações em jornais, ou, como explica Salles, “uma crítica ensaística que transita sobretudo nas universidades das áreas mais desenvolvidas deste planeta nosso, onde o saber e o ato crítico, como a riqueza, estão desigualmente distribuídos.” (SALLES, 1984)

O exame e a compilação de toda produção jornalístico-acadêmica de David Salles teve a orientação do crítico e escritor Prof. Doutor Cid Seixas (Universidade Federal da Bahia), a quem devo, além da indicação do nome do crítico para estudo, todos os direcionamentos desta pesquisa e o valoroso norteamento intelectual até hoje recebido.

David Salles publicou ao lado de autores como João Ubaldo Ribeiro, Sonia Coutinho e Noênio Spinola.

Alguns dos seus ensaios críticos foram tomados como referência para o estudo da obra de Xavier Marques (um dos ficcionistas mais representativos do Regionalismo e da literatura praieira na Bahia) por autores consagrados como Alfredo Bosi, José Aderaldo Castello, Massaud Moisés, Afrânio Coutinho, José Guilherme Merquior entre outros

historiadores da literatura brasileira. Eduardo Portella, conceituado crítico literário, também teceu elogios sobre a sua técnica narrativa que misturava “traços de lirismo a pitadas de ironia”.

A pouca atenção ainda dada por alguns historiadores da crítica literária no Brasil à obra de David Salles não faz jus ao volume, à profundidade e ao cuidado de suas análises. Entretanto, fica a dica: é, sem dúvida, terreno fecundo para interessados em conhecer melhor tantos e muitos aspectos da literatura brasileira e do regionalismo literário. David Salles morreu em 17 de agosto de 1986, com 48 anos de idade.



REALISMO DE PASSAGEM?

Após quase 50 anos de fértil e continuado exercício de escritor, sobretudo por meio da forma romanesca, Jorge Amado produziu este *Farda Fardão Camisola de Dormir* (Rio de Janeiro, Record, 1979, 239 p.), que, por estranho que pareça – e para além de aparente – traz significativos pontos de contato com seu livro de estreia. *O País do Carnaval* (1931). A extensão comparativamente curta do romance de agora (o de menor número de páginas desde *Suor*, que é de 1934) não deve servir, decerto, senão como indício coincidente dos contatos que se estabelecem com a distante ficção de estreia. Mas, quando se entra por averiguações internas ao texto, chega-se a melhor compreensão, podendo-se então levar em conta o intenso percur-

so realizado pela obra ficcional de Jorge Amado, uma das mais complexas e discutidas dentre os vários ficcionistas complexos e exaustivamente vasculhados que lhe têm sido contemporâneos.

É bem verdade que se tornou rotineiro o esforço da Crítica em garimpar sucessivas fases na obra de Amado. Certa feita, não recordo qual foi o crítico, encontrou no romancista a trajetória distinta de três fases. Tomando-a como plausível, a primeira corresponde ao experimentalismo modernista e “proletário” de *O País do Carnaval*, *Cacau* e *Suor*. Veio a seguir, começada por *Jubiabá*, uma fase de caráter neo-naturalista, impregnada da participação ideologicamente posicionada, rebelde contra toda retórica literária ineficaz à transformação da literatura numa arma comunicativa de denúncia da iniquidade circundante. Num terceiro estágio, o romancista rompeu com a representação puramente realista, inaugurando com *Gabriela*, *Cravo e Canela* a fase em que externou sua divergência com a fórmula fotográfica e rígida do chamado “realismo socialista”.

Está claro que tal roupa não chega a corresponder perfeitamente ao corpo do san-

to. Muitos dos veios estéticos e ideológicos desta ou daquela fase já estavam numa anterior. E na seguinte ressurgem caracteres da postura ficcional que predominara anteriormente. Só para dar um exemplo: o feliz Quincas Berro D'Água (1959) já passeava insubmisso e voltado para o mágico em muitas das páginas anteriores do romancista.

Uma diversa leitura crítica, porém, bastará para detectar no discurso ficcional de Jorge Amado momentos críticos de tensão entre o narrador e a visão-de-mundo, articulado pela forma romanesca. O resultado concreto desses momentos tem sido o surgimento de novo perfil ficcional, nascendo então de uma obra situada num realismo de passagem (para não chamar essa crise romanesca de ritual de passagem) o interesse do romancista por novos caminhos da invenção literária, de ênfase crítica, ou de alteração na atitude do romancista face ao mundo. Essa passagem sempre produz obras que desnorteiam a compreensão da obra amadiana, fazendo-a polêmica ao longo do tempo.

Quero crer, portanto, que *Farda Fardão*, *Camisola de Dormir* venha a ser uma dessas obras vincadas por um realismo amadiana-

mente de passagem. Como o citado *País do Carnaval* da juventude, ou o desigual *Os Subterrâneos da Liberdade* da maturidade, o romance de 1979 está fundado na representação quase fotográfica direta da classe burguesa, vale dizer, há uma incidência do foco narrativo não a partir de um conflito gerado pela classe dominada, mas sim uma trama cujo eixo crítico está dissonante com o mundo marginal, periférico, que tem formado o cosmo libertário, quase anárquico, da mais tensa galeria amadiana. Todos aqueles tipos sociais (o boêmio, o saveirista, o operário, os marinheiros, os trabalhadores da terra e mesmo o coronel do cacau e a prostituta) que tem sido o foco deflagrador do conflito romanesco, que sustenta o sistema de valores da obra amadiana, estão de repente ausentes. Só a liberdade permanece como o traço obsessivamente comum a toda obra de Amado. Como em *O País do Carnaval*, ou *Subterrâneos*, o centro da projeção crítica dos valores postos em questão no conflito romanesco estão mais perto da ordem culturalmente estabelecida, mesmo quando ideologicamente conflituada. Isto é o que faz *Farda Fardão...* um livro dissonante. Nele, como naqueles, há muito mais um realismo

borgnese investido contra si próprio, enquanto forma romanesca mediadora do discurso ficcional. Como no romance de estreia, ele ressurgiu como que em busca de novo eixo crítico e da forma própria às modificações que se operam no ficcionista.

É interessante observar que, do mesmo modo que em *O País do Carnaval*, Amado ausenta-se do seu costumeiro universo de representação. O fato seria acidental (outra vez) se o importante fosse isto. Mas, como naquele, agora também a realidade representada assume a função metonímica, isto é, não vale por si mesmo como espaço crítico sobre o qual, espalhadamente nosso tempo histórico é posto em questão. A “moral da fábula” amadiana está em que “pelo mundo afora são as trevas novamente, a guerra contra o povo, a prepotência” (p.239). Mas, no próprio texto, o espaço representado é metonímia de um universo mais amplo, contemporâneo da representação, este sim, deflagrador do conflito romanesco. No romance de 1931, não vem a ser Paulo Rigger a personagem principal da trama; mas o Brasil, o “país do carnaval” como um todo, culturalmente sem direção, do qual o personagem é metonímia burguesa. No romance do

1979, o que importa não é a Academia de Letras, à beira de ter, conforme o narrador, um torturado entre seus pares. Mas sim o próprio mundo em crise pelo avanço do totalitarismo nazista contra a democracia e a liberdade. Portanto, o conflito acadêmico não vale por si mesmo como espelhamento projetado a hoje, pois é metonímico àquele outro, que impulsiona a trama em inúmeros momentos, como este: “Membro da Academia Brasileira, empedernida quimera. Sinal de que mesmo um chefe guerreiro, estoico ariano em plena batalha pela conquista do mundo, pode acalentar um sonho com a mesma sofreguidão de reles jornalista subversivo e judeu” (p.31/32).

É supérfluo, por tudo isto, destacar que *Farda Fardão...* possa ser um romance *à clef*, como se tem procurado mostrar. É antes uma fábula das partes e do todo, sendo fortuito se Afrânio Portela venha a ser Afrânio Peixoto, ou Antônio Bruno venha a ser... O livro vale por si, já dissera modernamente Machado de Assis, ou melhor, Brás Cubas. Em si mesmo, *Farda Fardão*, *Camisola de Dormir* externa, rigorosamente, as hesitações formais do Amado de agora, corajosamente saudáveis, aliás, num romancista de longa

trajetória. Creio, por esta razão, que o romance prenuncia, como de ocasiões anteriores (e por um realismo de passagem), sinais de vitalidade que irão se convergir no discurso ficcional amadiano de próximos romances. Por exemplo, enquanto ainda verbaliza o erotismo dominante ou a sexualidade pertinente a *Gabriela, Cravo e Canela*, o romancista ainda trabalhou sobre as formas libertárias de sua preocupação contra os tabus classistas de um tempo passado. Mas lá adiante, ou permeando todo o romance, estão traços novos.

Quais? Observe-se a retomada, que foi do primeiro Amado, da preocupação a respeito da arte como instrumentos de ação política. O destaque dado pelo espaço romanesco a personagem como Maria Manuela ou às realizações do último Antônio Bruno, revelam um ficcionista preocupado (mas ainda apenas interessado em “acender uma esperança”) com a crença na arte como instrumento político de combate. O romancista a refletir sobre si mesmo o seu papel de escritor? Pode ser. Como obra de passagem, não permite conhecer nela o que as três últimas décadas praticamente desconheceram – uma

prática ostensivamente ética na obra literária.

Só as próximas obras de Amado confirmarão até que ponto a dissonância de *Farda Fardão Camisola de Dormir* corresponde de fato, a uma transição do romancista a novas posições da forma ficcional. Parece certo, contudo, que próprio Jorge Amado anunciou agora o esgotamento das diretrizes ficcionais anteriores – No caso, de uma sua “terceira, fase”. O caráter desnudado do romance de 1979, dizendo pouco do romancista de obras contundentemente afirmativas da formulação crítica sobre a realidade brasileira, e expressa, a meu ver, um realismo transitório, rumo a um reajustamento da forma romanesca. De todo o modo, o leitor mediano encontrará outra vez o Jorge Amado fluente, “contador de histórias”. Afinal, a crise atual do romance brasileiro é também a demonstração de sua própria vitalidade.



ANOTAÇÕES

Qual o livro de Jorge Amado com maior êxito de público? É fácil responder: *Gabriela, Cravo e Canela*. Como um dado objetivo, porém, esta e outras informações acerca do romancista só agora passam a ficar reunidas em livro, e ao alcance no oportuno *O Baiano Jorge Amado e sua Obra*, de Paulo Tavares .(Rio de Janeiro, Record, 1980. 196 p.)

Misto de dicionário, sinopse crítica e levantamento biográfico, o volume se assemelha a um múltiplo banco de dados sobre um destacado ficcionista brasileiro, de quem, hoje em dia, até com o auxílio exclusivo de dados estatísticos, consegue-se fazer loas a lançar à execração. Excetuando-se uma coisa: que, para Amado, a língua portuguesa tenha sido o “sepulcro da literatura”, suposto na frase de efeito do ornamental Olavo Bilac.

Esta, aliás, é uma conclusão que se pode tirar do que nos informa Paulo Tavares. O ficcionista de *O País do Carnaval*, com que estreou em 1931, ou de *Farda Fardão Camisola de Dormir*, de 1979, já foi editado ou reeditado em língua portuguesa 684 vezes, no Brasil, e mais 40 em Portugal, quer dizer, nos supostos cemitérios da “flor do Lácio”. E outras 377 vezes em outras línguas, digamos, não sepulcrais. E há um detalhe: essas informações só valem até junho de 1978, sendo portanto... defunta. Nela, não foi incluído *Farda Fardão*...

Sepulcros e sarcófagos à parte, que se pode dizer criticamente da validade, da serventia dessas e de outras muitas informações factuais oferecidas pelo paciente Paulo Tavares? A verdade é que a própria ciência literária se afastou da “história externa”, incluindo-se hoje pelo texto em si, pela análise imanente, pela prevalência da interpretação “interna”, em lugar do cemitério de nomes e datas das antigas “histórias da literatura”, conforme a metáfora de Dámaso Alonso (por sinal, também funérea). Enfim, um livro pertinente?

Creio que, antes de tudo, o trabalho de Paulo Tavares comprova aquilo a que o escritor se propôs: uma espécie de introdução

a Jorge Amado, conforme modelo sinóptico que lhe foi previamente apresentado, (A este respeito, mais abaixo, retoma-se o comentário). Com isto, ele ratificou suas qualidades de dicionarista; e, por outro lado, confirmou uma pessoal dedicação à obra de Jorge Amado, sendo que as duas peculiaridades estavam reunidas no anterior *Criaturas de Jorge Amado* (1969), dicionário com que Tavares verbeteou todos os personagens fictícios do autor, até *Tenda dos Milagres*.

Sobretudo, o mérito de *O Baiano Jorge Amado e sua Obra* está em ser essencialmente um livro de referência, volume de apoio bibliográfico, coisa que se tem menosprezado no Brasil.

Tudo decorre de uma confusão entre o registro e a interpretação. A crítica interna ao texto deve ser, devemos todos concordar, a linha mestra de método e ação do intérprete literário. Mas, a crítica imanente necessita de suportes prévios, da infraestrutura precisa e objetiva que nasce do trabalho do historiógrafo, do biógrafo, do estatístico, do dicionarista etc., como mapeadores referenciais que são indispensáveis e não menos importantes. Não há crítica válida sem uma base contextual segura, isto chega a ser

acaciano. Ademais, a atenção que a crítica literária começa a dar ao leitor (outra vez) tem por base várias linhas críticas atentas à função social da obra literária. Além da conhecida crítica marxista da Escola de Frankfurt ou dos “goldmannianos” belgas, a “estética da recepção” teuto-suíça demonstra a grande importância dos dados referenciais. Para não falar da sociologia da literatura, como saber da produção literária, nos pressupostos de trabalho dum Robert Escarpit.

Em suma, os dados literários factuais só não adquirem significação e validade onde, por ironia, algo trágica, os estudos literários não adquiriram importância na sociedade, a não ser como “perfumaria” dos salões – como dizem uns senhores que desconhecem a função do conhecimento literário.

Desse despropósito, é certo, está isento *O Baiano Jorge Amado e Sua Obra*, de Paulo Tavares, que se aproxima do “portable portrait” da tradição universitária norte-americana, um conjunto de informações que se deve ter à mão para estudos mais aprofundados. É verdade que, na bibliografia sobre Jorge Amado, o livro poderia ser mais extenso. A adequação, porém, ao modelo de uma coleção anteriormente planejada pela

Fundação Cultural do Estado da Bahia fez com que ficasse num meio termo, entre a prospecção crítica e a informação objetiva. No futuro, imagino, a obra terá de sofrer alguns expurgos, que retirem seu caráter misto. Neste raciocínio, tanto a seleção de fragmentos da obra ficcional de Amado (a quarta parte: “Antologia”), quanto aos “Enfoques Críticos” poderão ser retirados, sem prejuízo do valor implícito, para que prevaleçam apenas os dados informativos e objetivos. A este respeito, tomaria a liberdade de uma sugestão (de quem está querendo as batatas descascadas). Algum dia, o dicionarista Paulo Tavares será “obrigado” a atualizar seu *Criaturas de Jorge Amado*. Decerto, os dados biográficos, bibliográficos, estatísticos e outros que compõem *O Baiano Jorge Amado* tornar-se-ão um apêndice enriquecedor daquele dicionário. Ter-se-ia, assim, um livro “de referência” de excepcional utilidade. E mesmo para as citações eruditas, uma fonte obrigatória de consulta. Fica a anotação.

* * *

É como fonte de referência, ou como retrato da visão crítica do passado, que se deve

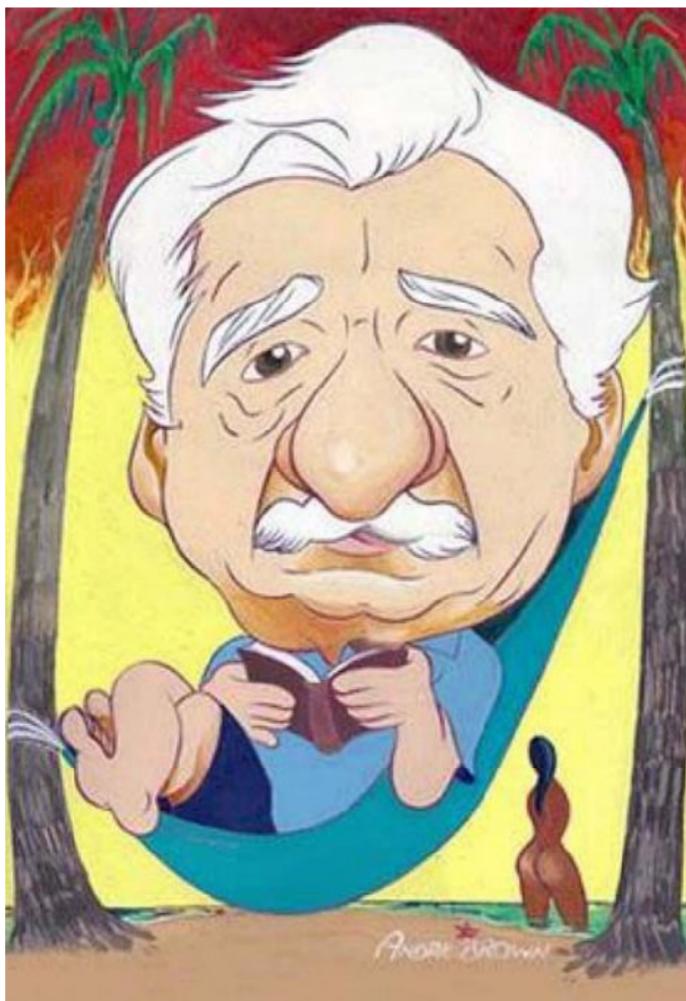
ressaltar o evento da nova edição – a Sexta – da *História da Literatura Brasileira* de Sílvio Romero (Rio de Janeiro, José Olympio, 1980: 5 vols.). Surge com preço bastante acessível, 20 anos depois da última edição.

A História de Sílvio Romero, sabe-se, apareceu em 1888 como a primeira avaliação global da produção literária brasileira. Foi, porém, a 2ª edição que se perpetuou nas seguintes, porque revista em 1902. Se o vácuo de 20 anos representa o lapso de uma geração inteira, os leitores mais jovens de hoje deverão ler Sílvio Romero com uma conveniente cautela. Como fonte informativa, sim, ele ainda é valioso, para anotações de pesquisa acerca da atividade literária no Brasil, especialmente no século XIX. Mas, atenção quanto aos juízos críticos de Romero. Como sistema crítico, nunca é demais insistir, deve-se considerar Romero ultrapassado. Seja pelo seu determinismo cientificista, seja pela encampação de teorias fatalistas acerca do desenvolvimento do “caráter nacional”.

Aí é que está a questão, entretanto. Romero deve ser lido. Pois, só o conhecendo, tem-se anotações contrastivas para que não se caia, quase um século depois, nos equívocos que são compreensíveis no pioneiro crítico sergi-

pano. Mas, que se tornam inaceitáveis e retrógrados, hoje, como compreensão crítica das realidades periféricas, como o Brasil também.

A reedição de Sílvio Romero é um acontecimento editorial a que não se pode ignorar. Como fonte de referência do passado, no entanto, a *História da Literatura Brasileira* deve ser lida sob ótica de rigorosa crítica das fontes. O que demonstra, mais uma vez, a validade das obras de referência.





LUARES DO SERTÃO

Como obra literária, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos poderia ser chamada de simples? Ou *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado? Ou *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa? Seguramente não, a menos que, (confundindo simples com simplório) se queira que personagens rústicos subentendam ou possibilitem uma simplificação. Os três romances citados, ou seus personagens, são complexos apesar de se igualarem naquilo que se tem chamado de regionalismo, nenhum deles jamais reivindicou a “simplicidade” como mérito literário. Embora, na essencialidade que possuem da vida brasileira, possuam uma real simplicidade, verdadeira porque não alambicada.

Essas observações afiguram-se basilares. Permitem-me tomar os três romances (de

três autores distintos) como paradigmas da manifestação regionalista, concedendo um firme contraste para suspeitar dos propósitos de singeleza com que se têm apresentado inúmeras obras ficcionais, que advogam sempre a condição de “retrato do Brasil”, exatamente pelo fato de que dizem seus autores, fala com “simplicidade” “de gente simples”. Dois exemplos recentes? *O Arraial dos Vaqueiros*, de Celso Correia dos Santos (Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 1979, 180p.) e *Serra do Meio*, de Antônio Leal de Santa Inês (São Paulo, Melhoramentos, 1980, 115p.). Do primeiro, a apresentadora professora universitária, destaca “a simplicidade difícil de ser encontrada hoje em dia. A linguagem é simples, como simples são as imagens criadas. Na simpleza da fala caipira, o encanto da verdadeira alma do nosso povo”. Do segundo, que diz retratar “um trecho das matas e sertões da Bahia”, observa-se que conta “a vida e os costumes, as lutas e as esperanças de uma gente simples, de crenças exóticas e hábitos desconhecidos”. Num e noutro, praticamente o destaque da mesma coisa como realce do mérito das narrativas. A “simplicidade”, vê-se, é tomada como índice ideológico ou passaporte

do autêntico Ledo engano. Uma análise até superficial constatará apenas um biombo do simplório. Ou uma constelação de clichês, que em lugar do gosto pelos crepúsculos faiscantes de ascendência parnasiana, introduziu inefáveis luars do sertão, daqueles que compensavam por meio da natureza pródiga a ausência do que, bem mais tarde, alguém chamou de subdesenvolvimento, com o que o luar ficou tal e qual o de todas as partes do mundo.

Os textos de *Arraial dos Vaqueiros* e *Serra do Meio* são melhor iluminadores no trabalho de desvendar os caracteres construtores de uma verbalização ficcional supostamente regionalista; anacrônica porque vazada num discurso ficcional sem receptividade pelos leitores; defasada como projeto ideológico porque espelhadora de um tempo histórico já ultrapassado, ao qual Antônio Cândido chamou de “consciência amena do atraso” - situando-o porém na práxis literária anterior à década de 1930. Tanto em *Arraial dos Vaqueiros*, como em *Serra do Meio*, a vida rústica dos espaços rurais, ou dos pequenos vilarejos, constitui o ponto deflagrador do andamento romanesco. Os autores estão nitidamente posicionados, com nostalgia e

exotismo – até mesmo sincero, pode-se dizer – nas realidades urbanas. Além disto, ambos buscam a dissonância de uma linguagem reificada, isto é, que caracteriza a “simplicidade” na medida em que ocorra uma má realização oral da língua. Obviamente, é o estímulo idealizador de um certo comportamento parvo dos personagens que subjaz a essa singeleza, embora heróis e heroínas possuam também candura e medianos sentimentos puros de amor e religiosidade. Esta é a moldura do andamento romanesco. Com isto, os dois romances se diferem entre si pelo espaço toponímico (mas com igualdade “sertaneja” nos traços essenciais da representação), pelo enredo e, enfim, pela exterioridade da linguagem. Tudo o mais se equipara como produção e uma variante estereotipada e estática do pseudo-regionalismo a que Lúcia Miguel Pereira, com magnífica precisão sardônica, chamou de “sorriso da sociedade”, tomando o termo de empréstimo a Afrânio Peixoto. Em última instância, esse regionalismo chega a trajetória entrevistada por Lúcia Miguel Pereira, a partir do romantismo (Séc. XIX), quando, “forçando a apreciação da pessoa humana através das peculiaridades do grupo”, conferiu a

este a primazia, para só depois, diz ela, aproximarmos do “homem visto em si mesmo, com seus traços pessoais”. Em outras palavras, partindo das peculiaridades exteriores para chegar-se ao homem interior, com alma complexa numa realidade social complexa, num regionalismo complexo, como os de G. Ramos, J. Amado ou G. Rosa, os citados paradigmas.

Tomemos *Serra do Meio*, que o autor localiza num impreciso tempo passado, num local entre Valença e Amargosa, na Bahia. Em lugar de veicular uma consciência crítica da realidade, vai para o descritivismo adocicado das recordações do tempo em que Serra do Meio, “pobre e esquecida, vegetava sem perspectivas e sem esperanças (...) E o povo sabia disto. E para amenizá-las, extraía de cada dor o máximo de alegria” (p.10). Consequentemente, a idealização que foi necessária a um Alencar para representar o seu gaúcho ou seu sertanejo está servindo agora a uma ideologia conservadora, a dulcificação da pobreza e da mesmice dos pequenos dramas e das tragédias subjacentes. Um pobre casal trabalhava “das sete da manhã até as nove da noite (...) Era um casal feliz, que se amava tranquilamente. Tinham oito filhos.

Todos com nome de flor” (p.12). O chefe local, um coronel, não tem papel funcional, como em Amado ou Guimarães Rosa, mas, apenas, “representava a total dignidade de um fidalgo autêntico”, muito embora fosse, “um homem fora de sua época. Uma dignidade de arquiduque vestindo uma cultura de almanaque”, conforme o autor(p.12).

E, no entanto, o romancista, Antônio Leal de Santa Inês, tem consciência do atraso. Manipula-o, porém, apenas pelas exterioridades, pela ausência de plausibilidade psicológica em seus personagens, pela ignorância das causalidades sociais que conforma Serra do Meio à marginalidade da História. Diz ele: “A semana foi a mesma de sempre em Serra do Meio. A vida miudinha é igual, como se fosse um deserto, conseguia perpetuar-se naquela eterna conformação. Nem o povo, nem o tempo nada revelava qualquer interesse, de vontade ou ambição que não fosse o estritamente necessário à perpetuidade tediosa do status. Era Serra do Meio de ontem igual a de amanhã” (p.25). Surpreendente, não parece?

Na realidade, não. Pois são os luars da Serra do Meio, os namoros, os vestidos de chita, as intrigas de uma violência potencial

e virtualizada nos “desafios” de viola que abundam as narrativas do gênero (em *Arraial dos Vaqueiros*, mais de 20 páginas transcrevem “desafios” em intermináveis quadras), são todos os pretextos para a idealização da vida rústica, vista só pelas suas exterioridades, pelo seu lado caricato e exótico, o que interessa ao autor de *Serra do Meio*. Entendamos, até, que seus propósitos de documentação da vida amena dos “sertões brasileiros” – amena enquanto ausente do ritmo urbano com suas tensões e poluições, apenas – contenham um lado bem intencionado. Por esse ângulo, até poder-se-ia explicar a persistência dessas manifestações da “consciência amena do atraso”. Mas Antônio Leal de Santa Inês, como Celso Correia dos Santos, acabam por justificar os segmentos estáticos da “simplicidade” subdesenvolvida, emoldurando-os de uma falsa felicidade, justificando-os até mesmo pelo aniquilamento literário duma linguagem literária estática.

Anacrônicos como discurso literário, perdem, ao contrário dos romances que sugeri como paradigmas de oposição, uma excelente oportunidade – o discurso narrativo – para a intersecção na literatura dos conflitos que

apesar de tudo, na nostalgia, Antônio Leal de Santa Inês não ignorou, por fim: os conflitos entre os centros avançados de produção cultural e as realidades periféricas. Diz ele, como conclusão do que não verbalizou ficcionalmente: “Serra do Meio começava a acordar, ou a ser acordada de seu longo e tranquilo sono. Os primeiros aviões marcavam a pureza do céu de periquitos e borboletas e, distantes, como animais famintos, as estradas do progresso convergiam para seus vales”. Fica-se, sem saber, que ocorreu com os luars dos sertões de Serra do Meio. A verdadeira simplicidade os conservou, ou os substituiu pela televisão?



APÓS 50 CARNAVAIS

Foi Antonio Candido quem, num conhecido ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos – *Ficção e Confissão* – cunhou a frase mais concisa e adequada para caracterizar a avalanche de romances ocorrida nos primeiros anos da década de 30. Eram romances “talentosos e apressados”, disse Candido. A despeito da contradição implícita nos dois adjetivos, tais romances mudaram o quadro da ficção brasileira, abriram caminho às obras maduras e consistentes que muitos dos mesmos ficcionistas então estreantes publicariam depois: José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Érico Veríssimo, a lista é grande.

Talentoso e apressado foi, por certo, *O País do Carnaval*, o romance de estreia de

Jorge Amado, agora completando 50 anos de lançamento, já com mais de 20 edições brasileiras. Numa bagagem romanesca vasta e polimorfa como é a de Jorge Amado – ela própria distendida por todos estes 50 anos –, *O País do Carnaval* é, fora de dúvida, um texto colocado, seletivamente, entre os menos privilegiados para a fruição estética permanente. Isto é, contudo, um critério válido para a avaliação crítica de seu papel na própria obra de Amado e, mais ainda, no contexto que fez emergir aqueles romances de que a década de 30 foi pródiga. Dessa perspectiva a leitura do livro apontado, oferece dados de análise a confronto que continuam a interessar, quero crer, sobretudo nos dias que correm, quando (não se pode escamotear) as direções possíveis para o romance brasileiro encontram-se num ponto próximo ao impasse, à estagnação, ou, quem sabe, à procura de um rumo outra vez “talentoso e apressado” que lhe descortine as paisagens reais que precisar percorrer.

Dispensando anotar a presença, em *O País do Carnaval*, da linguagem sincopada, da frase curta e direta, de outros cacoetes modernistas, como o gosto pela boutade em relação aos hábitos das classes abastadas e “car-

comidas”. Tudo são traços que são creditados à influência do primeiro modernismo e daquele mais saliente que terá influenciado os três primeiros romances de Amado: a prosa experimentalista de Oswald de Andrade. Esses índices da forma romanesca são significativos. Todavia, pertinente ainda hoje vem a se destacar que o personagem central de *O País do Carnaval*, Paulo Rigger, estava sintonizado com os projetos revolucionários que então eletrizavam as consciências da intelectualidade brasileira, em que pese seu atordoamento com as circunstâncias e sua busca de perspectiva para si. A pátria e o destino dessa pátria estão nas preocupações de Paulo Rigger, por vezes com uma ingenuidade e um calor próprios da juventude do personagem – e do narrador, não esqueçamos.

Mas – e este é um mas contrastivo – não existe em Paulo Rigger uma característica que é sintomática, hoje, nos romances mais especulativos que se têm publicado nos últimos anos, sobre nosso tempo e nosso espaço. Não há em Rigger uma proposta de negação, de esfacelamento, sim de afirmação. A pátria não é, para ele, uma realidade desagregada, sobre a qual os anti-heróis de hoje filosofam, mas o cotidiano sobre que

trabalha-se para mudar. “Que filosofia, que nada” diz o personagem a certa altura. “Só as coisas naturais, o amor, os instintos, a fé, o trabalho, podem nos satisfazer... Só as coisas comuníssimas dos homens...”

Por consequência, se há um traço comum entre *O País do Carnaval* e os romances-problema da atualidade – a contemplação insolvida do real –, na longa obra de Amado só o romance de 1931 tem essa marca. Mesmo nos outros textos fundados na estética do primeiro modernismo, *Cacau e Suor*, já neles Amado revelava a forma tonal predominante em sua obra, que não é filosofar, mas acercar-se do homem brasileiro e das “coisas comuníssimas” das classes periféricas. A propósito, vale como uma afirmação precoce, ou como pistas inadvertidamente levantadas para a obra amadiana posterior, a existência em *O País do Carnaval* de indícios das principais temáticas que interessariam ao romancista, posteriormente. Os cortiços do Pelourinho, o mundo mágico das ruas da Bahia, ladeiras e becos lá estão, anunciando o “ciclo da Bahia” como uma das vigas mestras da representação ficcional de Amado. “Subiu a Ladeira do Pelourinho tão abstrato que nem sentiu as pedras soltas do

calçamento colonial”, diz o narrador a certo momento, provavelmente desapercibido de que iria prestar atenção a essas pedras em narrativas posteriores. Igualmente, lá está em *O País do Carnaval* a terra grapiúna, o espaço do cacau percorrido por Paulo Rigger em périplo amoroso, e que ressurgiria depois no “ciclo do cacau”, que permitiu ao romancista produzir uma das mais legítimas obras do romance de 30, *Terras do Sem Fim*, para não falar do que já estava dito em 1931: “Aquela sucessão de paisagens. Cacaueiros, carregados de frutos, muitos frutos amarelos”.

Visto na distância, portanto, *O País do Carnaval*, sempre que simultaneamente situado em seu contexto, revela em que grau o ficcionista externou, dentro de sua obra, o rumo que seguiria.

As frequentes discussões que envolvem Paulo Rigger e seu grupo de amigos literatos, no decorrer da tênue trama, discussões encharcadas de um intelectualismo livresco, por certo, parecem, no entanto, fixadas no tempo, oferecer respostas acerca de quais perguntas inquietaram a geração intelectual brasileira das décadas de 20 e 30. Nesse ponto, *O País do Carnaval* vale como roteiro compreensivo (ao lado de outro, é evidente)

acerca das inquietações e da inquirição por saídas que estavam a percorrer corações e mentes brasileiros naquela quadra inquieta. Mesmo quando entendido como “obra menor”, o romance de 1931 continuará sendo um documento intelectual de indispensável transparência. O desfecho romanesco é só um exemplo. Paulo Rigger, em meio a todas as dúvidas que o assaltavam, em consequência do fogo ideológico entrecruzado que o atingia, abandona mais uma vez o Brasil. Mas, ambigualmente, parte obcecado pela ideia de encontro com seu destino. “Paulo Rigger, no tombadilho, comparava a cidade carnavalesca, envolta em trevas, à sua alma”. É então que levanta os braços em dúvida mística e pede a Deus para ser “bom” e “sereno”. *O País do Carnaval* desaparece então na noite, decorado antropofagicamente.

É quase certo que essa solução romanesca não interessou mais ao romancista Jorge Amado em momento algum de sua obra posterior, que nega o intenso idealismo que impregnava a tensão final de *O País do Carnaval*. Mas ela informa quanto personagem e narrador voltavam os olhos para a realidade brasileira, à qual Amado dedicaria com especial veemência (e, por isto mesmo, com

especial controvérsia) a parte mais rica de sua obra romanesca.

Neste ano, passados 50 carnavais, atentar para *O País do Carnaval* é uma forma de compreender a trajetória posterior da obra amadiana. Vasta e polimorfa e perpassada por um fio axial que a une como um todo. Desde aquele pequeno romance “talentoso e apressado”, do tipo que muito precisamos, nesta década de 80 e neste (ainda) País do Carnaval.

* * *

EM TEMPO – Sendo literário não cabe neste rodapé comentar obras que não atendam ao princípio da literariedade. O que quer dizer que um livro de arte interessa ao crítico de arte. Isto não impede, todavia, de chamar a atenção para o excelente e excepcional livro ora publicado conjuntamente pela Universidade Federal da Bahia, a Fundação Cultural do Estado da Bahia e o Instituto Nacional do Livro – *Deuses Africanos no Candomblé da Bahia* – reunindo ilustrações magníficas de Carybé e textos antropológicos de Pierre Verger e Waldeloir Rego. O valor artístico das ilustrações e o cunho sistemático

da exposição antropológica não recebe aqui mais que o registro e o elogio. Mas fique claro: é uma obra invulgar, em termos de arte e de documento científico.

Jornal *A Tarde* – 18/04/81



A TRILHA DO CACAU

A publicação do segundo Livro de Jorge Amado, *Cacau*, acabou de fazer 50 anos. Se, na condição de “opus 2”, esse romance não recebeu o zabumba comemorativo oferecido ao livro de estreia *O País do Carnaval* (1931), há motivos suficientes para que a passagem do cinquentenário de edição de *Cacau* seja lembrado. Menos pelo evento, decerto, muito mais, seguramente, pelo fato de que *Cacau* abriu um ciclo romanesco que ainda não se completou sequer para Amado, que o iniciou juntamente, isto é, coincidentemente, com o autor de *Rincões dos Frutos de Ouro*, Saboia Ribeiro. E se o ciclo não se completou para Amado, muito menos terminou para os vários romancistas e contistas que o seguiram na exploração de genero-

so filão mítico, a *saga do cacau*. Para ser exato, *Cacau* não foi primeira incursão temática de Jorge Amado nas matrizes de memória e da recriação dramática do espaço social – a região do cacau – que tocava mais de perto as suas raízes afetivas. *O País do Carnaval* já trazia um episódio representado entre as roças dos “frutos de ouro”.

Mas o romance de 1933 constitui-se no primeiro mergulho amadiano nas nascentes do Regionalismo do Cacau vale dizer, um mergulho não apenas temático (como fora a incursão de Afrânio Peixoto muitos anos antes). Fora, sobretudo, uma *intencionalidade*, um propósito de fazer regionalista plasmada pela inflexão ostensiva de representar ficcionalmente a terra do cacau, o *tipificado* (que não significa apenas a cor local) e os valores da terra, cada um desses componentes postos em conflito, criando tensões na trama, a partir de elementos sociais definidos pelo modo de vida grapiúna – o coronel, com seu latifúndio monocultor, e os trabalhadores do cacau ou *alugados*.

Essa antinomia, na verdade, simplista. Foi em 1933 o conflito deslanchador da representação das tensões produzidas pelo espaço do cacau. Depois, não mais deixaria ama-

do, como se sabe, de trilhar a trilha emotiva que começava a percorrer. Refazendo a saga dos desbravadores, adentrando-se na luta pela posse da terra, instaurando a dinâmica do “progresso” regional, retesando dramaticamente os coronéis e trabalhadores antagônicos de antes contra cobiça dos exportadores “forasteiros”, nasceu o díptico formado por *Terras do Sem Fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944), desiguais esteticamente, mas ambos articulados pela mesma intencionalidade.

Mais tarde, quando se supunha estar esgotado o veio imaginativo do próprio narrador, foi pelo retorno às mesmas fontes telúricas que Amado produziu *Gabriela, Cravo e Canela* (1958) cujo êxito estético – para além da popularidade em nível da recepção – acrescentou um dos símbolos literários brasileiros mais discutidos desde a galeria alencariana ou machadiana das Iracemas e Capitus. Nesse aspecto. *Gabriela*, com seus vinte e cinco anos, constituiu o mesmo recorrer inesgotável do ficcionista pela conjugação da intencionalidade com a procura de solução para conflitos latentes, como na obra de 40 anos, *Terras do Sem Fim*, ou na de 50 anos. *Cacau*. Intencionalidade que está

na representação pela trama, de um projeto edênico, que a memória não esgota, e solução para conflitos que, pelo mundo recriado ficcionalmente, ele procura onde a memória e a utopia fixaram como a possibilidade de um lugar ameno ou paradisíaco. A terra dos frutos de ouro tornou-se de tema em mito.

Mas, cabe repetir, a distância não fez das obras grapiúnas de Amado um ciclo concluído. O cinquentenário de *Cacau* nos recomenda também o que já se fez notícia, isto é, estar o romancista outra vez voltado para o seu espaço fundamental no romance que ora elabora. *A Face Oculta*. Tema, símbolos e o mesmo projeto talvez se reencontrem, transubstanciados, a criar essa especial expectativa sobre a nova obra de Jorge Amado, como não havia desde a véspera de publicação daquela *Gabriela* andarilha pelas mesmas terras do cacau. Terras onde o romancista solucionara os constantes choques de Sinhô Badaró obcecado pela existência de tempos culturais dispares entre os pastores e bailarinas europeus de uma oleogravura em sua sala de jantar e os habitantes da “terra adubada com sangue”. A “ideia de progresso” e os “sentimentos distintos” se conflita-

vam no personagem, como no narrador. Nas terras do cacau também se situaram os choques culturais do advogado Virgílio, com os pés presos à terra pelo “visgo do cacau”, e a ânsia de evasão para lugares mais civilizados. Um choque que se projetou sempre, como no exportador e “progressista” Mundinho Falcão, do narrador aos personagens, e destes ao leitor, em busca de solução para a tensão latente que impede a região do cacau tornar-se a terra prometida, o espaço paradisíaco. De 1933/1983, que outros avatares percorrem à voz narrativa (grapiúna) amadiana?

Provavelmente, é possível buscar algumas respostas num pequeno texto de memórias, *O Menino Grapiúna*, que se publicou em livro em 1981. Aparecido logo depois do dissonante *Farda Fardão Camisola de Dormir*, é um texto de singular transparência. Disse em outro lugar que não se atentou ainda, suficientemente, para o vigor que a prosa (ficcional?) de Amado readquiriu na evocação do menino solto nas terras do cacau, num discurso memorialista repassado de analogias com os choques emocionais e ideológicos que o adulto vivera. Catártico e análogo *o homem do mundo* reencontrava-se, na hora de passar a limpo o saldo da vida, com o me-

nino assentado sobre o chão de cacau, a esgrimir, como o Quixote, a certeza do sonho impossível.

Assim, *Cacau* adquire a dimensão de um texto precursor. Relembra-lo, em seu, tosco documentarismo da vida dos trabalhadores do cacau, importa menos como escavação de um documento, que trilha na memória e nos símbolos que deram início ao mito grapiúna.

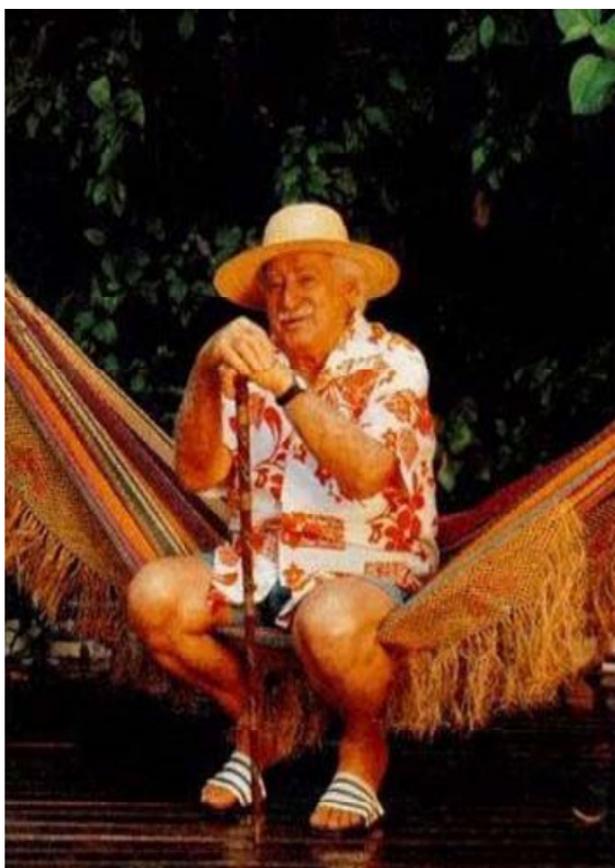
Não caberia fazer aqui, mais uma vez, a análise do romance de 1933. Mas quero salientar um aspecto que, interferindo na composição de *Cacau*, se repetiria na concepção dos demais romances da saga do cacau amadiana.

Tal é a postura do narrador diegético de *Cacau*. Ou seja, há um escritor virtual (extrabalhador) que narra a história e que, por princípio técnico da construção romanesca, não pode ser confundido com o autor do romance. O que há nele de impulsionador, claramente (por cima de sua preocupação com a luta de classes), situa-se na consciência civilizadora que se volta contra a realidade arcaica que subjuga tanto os trabalhadores, como o coronel antagônico e estes. Por isso mesmo, a noção implícita de existirem tempos culturais historicamente defasados —

um do narrador, outro do espaço representado — impõe a substituição de estruturas fachadas por relações que, em linguagem de hoje, seriam chamadas de solitárias.

Seja dispensando insistir como isto se repete, não por monótona repetição, mas por sonante insistência, nos romances de 1943, 1944 e 1958. As tensões entre o narrador e o espaço, e as diferentes soluções que a elas deu Jorge Amado, explicam a presença constante, nos romances, de um narrador que vem de fora (de navio ou de avião) e o desdobramento de ambiguidades que se arma pelo contraste entre a voz narrativa e o espaço representado desses romances grapiúnas.

Por último, é interessantíssimo constatar que Regionalismo do Cacau em Jorge Amado não se fez um regionalismo de angústia e decadência, com a dramaticidade desvairada dos anti-heróis, por exemplo, de José Lins do Rego, em seu ciclo de cana-de-açúcar. Em vez de agônico, é a verbatização confiante da promessa do cacau. Verbalização que trilha de *Cacau* ao *Menino Grapiúna*. Que nos reserva *A Face Obscura*?





A TRILHA DO CACAU II

No romance, Jorge Amado e Adonias Filho são, seguramente, as duas realidades mais significativas do Regionalismo do Cacau. No conto, porém não obstante a importância que se reconheça nos vários contistas do cacau Jorge Medauar é provavelmente quem configura a mais notória expressão que, até aqui, o regionalismo literário grapiúna apresentou, num conjunto de obra. Conjunto a que se acrescenta agora o livro *Visgo da Terra* (Rio de Janeiro/Brasília. Record/INL. 1983. 186 p.).

Três são os livros básicos da contística do cacau de Jorge Medauar. Eles externam não apenas a *intencionalidade* da representação literária do narrador, intencionalidade que independe de haver sido lá, na terra do ca-

cau, o lugar de nascimento do autor. Externam sobretudo o mérito literário do contista, do escritor. E constituíram a trilogia “História de Água Preta”, que Medauar anunciou em 1958 com a publicação dos contos de *Água Preta*, continuou-a em 1960, com o volume *A Procissão e os Porcos*; e concluiu-a em 1973, com a coletânea *O Incêndio*. Destaco especialmente o segundo, por meio da novela que lhe dá título e por meio de um conto de intensa voltagem narrativa – “*R e I, RI... T e A TA*” –, conferindo a Medauar uma vigência ficcional que o individualiza entre os muitos contistas da chamada “geração de 45”. Diga-se de passagem ter sido essa “geração de 45” (entendida precederam), ter sido ela responsável pela consolidação, na história-curta, daquelas conquistas propriamente modernistas que se haviam incorporado antes à poesia e ao romance brasileiro.

O Jorge Medauar que retorna em *Visgo da Terra* deve ser focado, portanto, a partir dessas duas coordenadas: a de que se trata de um ficcionista cujos signos expressivos caracterizaram uma maneira definida de verbatizar a sua consciência do mundo; e, segundo, que esses signos se puseram a serviço da percep-

ção de um universo peculiar: a Região do Cacau. De fato, essas diretrizes respondem pelo que se materializa como os aspectos maiores e menores de *Visgo da Terra*.

Em decorrência disto, impossível evitar que, ao contrário de sua matéria de labutação, a retórica narrativa de *Visgo da Terra* pareça um tanto desgastada quando confrontada com a oralidade ríspida, desidratada de afetivo e diretamente impregnada do cotidiano, dos contistas que emergiram a partir de fins dos anos 60, Medauar contrasta com eles enquanto sua dicção realista guarda, na voz narrativa, um acento de crônica em discurso indireto, no qual fica ressaltado o caráter perfeito, concluído, da ação, que se desenrola com a explícita noção de que o passado está sendo conscientemente recomposto, como matéria a ser fixada e documentada. Essa postura leva a que as histórias de *Visgo da Terra* sejam estruturadas todas com início, meio e fim, como fluxo de memória e como fluxo do tempo cronológico, este último conscientemente lógico.

Naturalmente, há de ser levada em conta a já referida intencionalidade do regionalismo. Se o intento do eu-narrador é recompor, com implícito propósito de restauração

documental da memória, o espaço grapiúna de Água Preta – vista como lugar mítico – subjaz em sua intenção o projeto de uma *ficção histórica*, cujos referentes factuais podem estar camuflados, mas são factualmente comprováveis pelo confronto que se faça com a história social da região. Em outras palavras, Medauar, ou qualquer outro regionalista – de qualquer espaço regional – leva sempre em conta as peculiaridades da paisagem e da presença distinta do homem nessa paisagem peculiar, especial em relação às demais por um modo de produção, por um modo de vida: costumes, sentimentos, etc. Não por acaso, já no título do volume – *Visgo da Terra* – faz-se evidente a referência tanto a uma peculiaridade da produção do cacau – o visgo que sai do fruto quando partido –, como a um símbolo de tração da região grapiúna sobre os que um dia buscaram as terras dos “frutos de ouro” – o “visgo do cacau” ou o *amor à terra*, terra vista ambigualmente em todos os regionalismos, seja como espaço paradisíaco, seja como lugar de cuja atração não se escapa (no regionalismo grapiúna, o símbolo está claramente construído por Jorge Amado desde *Cacau* ou, especialmente, *Terras do Sem Fim*).

Sendo “o visgo da terra mais poderoso que a força de um trem” (p. 186), conforme compara e metaforiza o narrador de *Visgo da Terra* quando um de seus personagens é forçado a abandonar as terras do cacau, no final do livro, dispensando dizer que o espaço grapiúna assume o caráter crítico, que perpassava; em tom nostálgico, muitas das narrativas.

Interessante é registrar este livro composto com aquela técnica do mosaico, ou “romance desmontável”, com que Graciliano Ramos levantou *Vidas Secas*, para não falar do grapiúna Adonias Filho, em cujo *Léguas da Promissão* as novelas são verbatizadas a partir duma virtual rememoração das lembranças da infância, contadas por um pai. Em *Visgo da Terra*, Jorge Medauar reúne vinte narrativas que recuperam, aqui e acolá, por todo o texto, personagens que aparecem e voltam a aparecer em primeiro plano em muitas dessas histórias. O marinheiro do Itararé, Rosa e Rodolfo, Seu Emílio ou Adelina, armam o mosaico de episódios que, sob a forma de conto, acabam por montar (por reconstruir melhor diria) o universo de Água Preta segundo o eu-narrador. Universo impregnado pelo modo de produção do

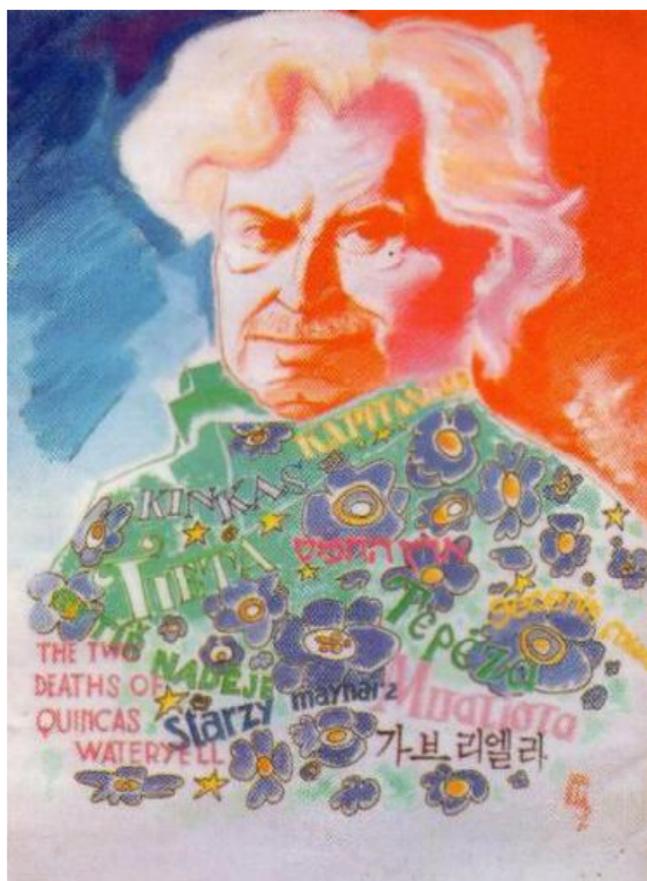
cacau, do qual ele depende e que é responsável pelo vínculo que se produz incessantemente com o mundo exterior. “Ilhéus, Bahia, rio de Janeiro, a Europa...”

Medauar, não obstante, instrumentado de uma ótica crítica que tem servido tanto a elogios como a diatribes contra sua geração literária, debruça-se desanimadamente, talvez com serôdia ênfase, sobre os dramas rotineiros e pessoais de seus personagens, fazendo com que se perca, por vezes, a visão relacional entre a perspectiva crítica do narrador (sua visão do mundo, que pertence irrevogavelmente a um mundo externo ao daqueles dramas miniaturistas) e a realidade desses dramas, aos quais escapa a percepção do destino trágico que os encaminha.

Falta aqui espaço para exemplificar detidamente um desses casos, em que a perspectiva crítica do narrador ficou obscurecida. Mas pode-se buscá-lo nas páginas 48, 141 e 143, pelo menos, no episódio da filha do seu Humberto e o destino de ambos. A moça que tomou banho nua no rio e que se torna prostituta por ser expulsa de casa pelo pai, vítima dos preconceitos de “uma porcaria de cidade” (p. 141), é a mesma que volta a *Água Preta*, como na famosa peça de Durrenmatt,

“carregada de presentes” para o pai que viveu (e morreu) “sofrendo aquela dor de amar e odiar ao mesmo tempo a filha que mais gostava” (p. 143). De que lado focou o narrador, criticamente? De Água Preta ou do externo a ela? No exemplo, só exemplo, está um termômetro sobre o que mudou entre os contistas da “geração 45” e os da geração posterior, que passou a negar o realismo pelo realismo.

Claro que os limites deste rodapé não autorizam mais que o comentário a alguns ângulos de *Visgo do Cacau*, o livro, porém, trazendo de volta um ficcionista cuja obra já o situou numa retórica definida do conto e numa temática específica, alarga, mais uma vez a trilha do Regionalismo do Cacau em sua fértil fabulação recriada do espaço grapiúna.





REBELDES DE 1934

Costuma a historiografia atribuir a dois grupos literários locais — “Arco e Flexa” e “Academia dos Rebeldes” — a agitação renovadora dos padrões estéticos e das ideias vigentes na Bahia, em fins da década 1920. Agitação renovadora em correspondência, em ressonância, mas também em descompasso com o Movimento Modernista que sentara praça por todo o País.

Escapa agora de propósito discutir esse assunto nas origens. Tomo, pois, por aceitas as premissas historiográficas, a fim de desdobrar o enfoque sobre a efetiva ação literária dos membros da “Academia dos Rebeldes”, ação e não apenas intenção programática. Por esse caminho, o que se constata é ter sido 1934, do ponto de vista

da narrativa da ficção, o ano mais importante do grupo, desde que se considere ainda existente um ideário comum a um punhado de jovens intelectuais, ideário que tende sempre a se dissolver com o tempo, ou seja, com a definição e a firmação das individualidades, com a dispersão física da antiga confraria. Cinquenta anos passados, pertencem quase todos à memória literária baiana os nomes dos rebeldes convergentes em torno de um homem de letras de outra geração, Pinheiro Viegas (assim como “Arco e Flexa” admitiu a ascendência de Carlos Chiacchio). São esses nomes: Alves Ribeiro, Costa Andrade, Clóvis Amorim, Dias da Costa, Édison carneiro, Aydano Couto Ferraz, João Cordeiro, Sosígenes Costa e Jorge Amado, este ainda menor de idade em 1929, quando, com Dias da Costa e Édison Carneiro, assinou a primeira manifestação grupal na ficção, a novela *Lenita*, que nunca mereceu mais que curioso registro biblio-gráfico.

Entretanto, se é desnecessário dizer que a maioria dos componentes da “Academia dos Rebeldes” teve melhor destino e consequência que uma simples curiosidade bibliográfica, óbvio tornou-se que Jorge Amado acabou por destacar-se, na narrativa de ficção, a partir

de 1931, como a obra de mais reconhecida significação no grupo. E já em 1934 essa obra estava cercada pelo traço da atenção e da polêmica, graças ao romance *Cacau* (1933), em cujo prefácio ele indagava se havia feito um “romance proletário” (num país de dominância servil e agrária).

Em 1934, Amado publicava outro “romance proletário”, *Suor*, fadado a agitar reações, pelo tema e pelas proposições ideológicas, tanto quanto o anterior (e, de fato, ainda devem existir testemunhas oculares da fogueira em que se queimaram livros de Amado, do mesmo modo que na Alemanha de Hitler foram queimados os de Thomas Mann e outros). Foi o mesmo ano em que dois outros participantes da “Academia dos Rebeldes” publicaram seus romances de estreia: Clóvis Amorim, *O Alambique* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1934. 167p); e João Cordeiro, *Corja* (Rio de Janeiro, Calvino Filho, 1934. 243p.). A essas narrativas não faltaram sinais evidentes da influência dupla do modernismo paulista, e do regionalismo nordestino, como não faltaram, quando menos, as marcas do estímulo decorrente do sucesso do outro rebelde, Amado. Com efeito, Amorim

dedicou *O Alambique* a três companheiros de grupo: Alves Ribeiro, João Cordeiro e Jorge Amado; e Cordeiro, por seu turno, buscou a “apresentação” prefaciadora de Amado para aparecer em livro.

Para os padrões de vigência da época, pode ser considerado um êxito três romances de membros de um mesmo grupo aparecerem no mesmo lugar de ressonância literária no Brasil, o Rio de Janeiro, num único ano. Ainda que não se fizesse sequer a referência ao romance de Amado, *Suor*, para centrar-se a notoriedade sobre os livros ficcionistas de Clóvis Amorim e João Cordeiro, ainda assim estaria sendo feita a alusão implícita a *Suor*, pelo fato de existirem em comum várias características do discurso narrativo presentes em *O Alambique* e *Corja*. Nessa comunhão do discurso ficcional está um primeiro elemento denotador da atualidade (em 1934) desses dois romances hoje quase ignorados, o primeiro reeditado obscuramente, o segundo uma raridade bibliográfica jamais reeditada.

Não obstante, ambos evidenciam o que na época se entendia por romance atual na forma e no tema, apesar de hesitações e falhas que devem ser descontadas em romances de

estreia. Por isto mesmo, deve-se salientar o fato de que, num espaço cultural (a Bahia) cuja produção literária sempre esteve em atraso e a reboque quanto a inovação e renovação dos padrões estéticos (que se tornam um sistema de signos absorvidos pelo contexto apenas com muitos anos de atraso), os romances de 1934 e alguns outros da década apresentam, na perspectiva histórica, a singularidade de estarem em dia com o que se entendia e pretendia por renovador na década de 1930. Na época, bastava “não ser esteticamente tradicional para ser ótimo”, como dizia a revista *Estética*. Bastava reagir contra a retórica literária precedente para estar-se fazendo literatura.

Está visto que a perspectiva e a sedimentação histórica contam.

Embora hoje o Romance de 30 já haja sido dimensionado criticamente, separando-se suas obras-primas e suas obras caudatárias, os dois romances baianos rebeldes despertam interesse para além do mero registro historiográfico localista.

Corja, por seu lado, ficou sendo a obra solitária de João Cordeiro, que morreria tuberculoso três anos depois. Não há dúvida que sua leitura atenta afigura-se reveladora

como espaço de representação baiano (o que equivale a desprezar-se um trecho de inverossímil idílio amoroso em Nova Friburgo). Seu personagem protagonista vai contando, na condição também de narrador, suas aventuras de implícito inconformado com a rotina e os trilhos que lhe querem impor na vida. Mas, enquanto narra, o que submersamente vai-se apreendendo não são suas qualidades de herói, como novo Leonardo Pataca, mas a pequenez de seu universo de aventuras, a rotina autoritária de sua vida de comerciário baiano (cujos costumes, no primeiro quartel do século, beiram o documental) e a rotina de “expedientes” de sua vida de barnabé do funcionalismo público estadual (cujo caráter de sinecura, segundo a representação, transforma o livro de ponto-de-ponto no único objetivo vital da mesmice provinciana). Um ano depois de Corja, Dyonélio Machado publicaria um romance maior a partir do mesmo tema — *Os Ratos* —, mas, com outra intencionalidade, o romance de João Cordeiro, exatamente porque lido na perspectiva histórica de cinquenta anos depois, oferece um prisma baiano de compreensão que explica e confirma as características conservadoras do patri-

arcalismo que dominava o contexto baiano. Em descompasso, pois, com os propósitos modernistas.

O *Alambique*, de Clóvis Amorim, foi a estreia do mesmo autor de

Massapê, que o autor viria a concluir pouco antes de sua morte, em 1968, e que viria a ser publicado postumamente com a reedição de *O Alambique*.

Não está longe da verdade dizer-se que *O Alambique* percorre, com aceitável êxito enquanto datado de 1934, o mesmo caminho pouco antes trilhado por *O Menino de Engenho* (1932) de José Lins do Rego e pelo próprio *Cacau* (1933), de Jorge Amado. Domina-lhe a intenção documental, a preocupação com o social e o sociológico, enquanto reconstituição dramatizada, mas descritiva de espaços marginalizados e rurais da sociedade brasileira, que, na geração precedente, se mascarara de civilizada e urbana. Clóvis Amorim, no mesmo veio autobiográfico de Lins do Rego e Amado, retrata seu chão, que era o chão de massapê do Recôncavo Baiano, onde se produzia, sob moldes tradicionais, a pura aguardente de cana em alambiques artesanais. Seu discurso é inequivocamente modernista na oralidade,

sua entonação documentadora do real está claramente vincada pelo regionalismo nordestino. Por isto mesmo, sua linguagem investe constantemente contra os literatos “entupidos de adjetivos”, contra os puristas “retóricos que sofrem do fígado e do estômago”, contra “os discursos bombásticos”.

Não se esgota aqui, naturalmente, o interesse em re-conhecer os romances rebeldes de 1934, mas pode-se dizer que, desconhecê-los é próprio de um universo que insiste em ignorar-se, como se a nada servisse sua memória.

Crítico, ficcionista, teórico e poeta, além de professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal da Bahia, pode-se dizer que David Salles teve uma vida terrena injustamente curta, apesar de fartamente plena, intensa e abundante no campo das Letras.

O escritor baiano, nascido na Cidade de Castro Alves, deixou um extraordinário legado à nossa geração, e a tantas outras que virão, sob forma de testemunhos e análises nem sempre amigáveis e generosas, sobre os acontecimentos culturais e artísticos das gerações de 60, 70 e início dos anos 80 no século passado. Nos seus escritos percebe-se a mais pura essência das histórias social, política e literária vividas no Brasil daquele período.

DAVID SALLES

SETE MOMENTOS DE JORGE AMADO

A professora doutora Itana Nogueira Nunes, organizadora deste volume, iniciou suas pesquisas sobre a obra do crítico baiano David Salles há cerca de vinte e cinco anos. Destes estudos resultaram sua dissertação de mestrado, em 1998, e sua tese de doutoramento, em 2004, ambas orientadas pelo escritor e crítico Cid Seixas.

Organização e notas de
Itana Nogueira Nunes