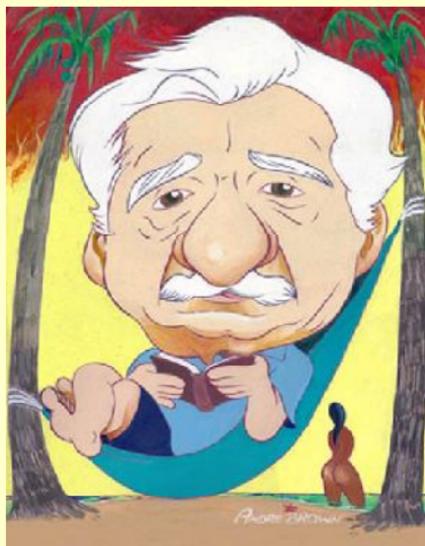


Cid Seixas

1928: Modernismo e maturidade

A LITERATURA NA BAHIA

(Livro 2)



e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

A LITERATURA NA BAHIA | 2

Com o subtítulo *Impasses e confrontos de uma vertente regional*, esta coleção, segundo o projeto do autor, pretende reunir diversos textos escritos ao longo das suas atividades jornalísticas e acadêmicas. sobre os percursos e características da literatura na Bahia.

Inicialmente, o plano compreende as primeiras manifestações do modernismo na região e seu desdobramento imediato propiciado pelos acontecimentos dos anos trinta do século passado.

Desse modo, os primeiros e-books da coleção, concomitantemente lançados são: *Tradição e modernidade; 1928: Modernismo e maturidade; e Três temas dos anos trinta.*

Outros e-books serão disponibilizados na net ainda ao longo deste ano, permitindo acesso a qualquer leitor a informações sobre a vida cultural baiana.

A LITERATURA NA BAHIA | 2

1928: Modernismo e maturidade

Tipologia: Garamond, corpo 12
Formato: 12 x 18
Número de páginas: 96



Endereço deste e-book:
<http://issuu.com/ebook.br/docs/1928>
www.e-book.uefs.br

Cid Seixas

1928: MODERNISMO E MATURIDADE

A LITERATURA NA BAHIA

(Livro 2)

e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

EDITORA UNIVERSITÁRIA DO LIVRO DIGITAL
Coleção Literatura na Bahia, vol. 2

CONSELHO EDITORIAL:
Adriano Eysen
Cid Seixas
Cláudio Cledson Novaes
Itana Nogueira Nunes
Flávia Aninger Rocha
Francisco Ferreira de Lima

A LITERATURA NA BAHIA
Impasses e confrontos de uma vertente regional

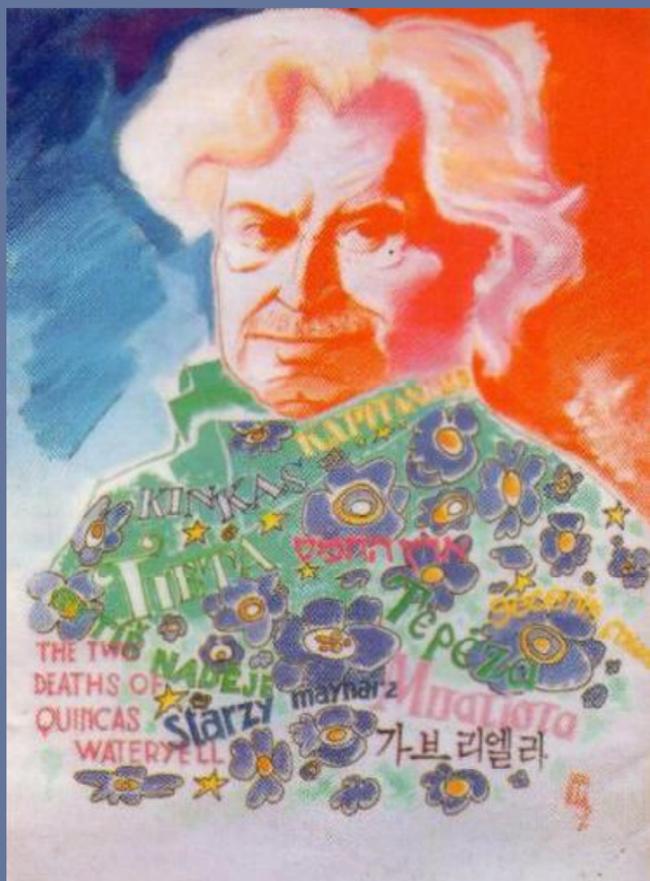
- 1 | Tradição e modernidade
- 2 | 1928: Modernismo e maturidade
- 3 | Três temas dos anos trinta

2016



SUMÁRIO

Do modernismo paulista ao regionalismo do Nordeste	9
Uma gesta cabocla do modernismo brasileiro	23
O sumiço da santa: síntese do romance urbano de Jorge Amado ...	41
O romancinho dos turcos	57
Edsos Carneiro, o etnólogo e o poeta desconhecido	63
Referências	81
Livros do autor	85
O que é a e-book.br	89





DO MODERNISMO PAULISTA AO REGIONALISMO DO NORDESTE

Agradeço inicialmente o convite da doutora Sudha Swarnakar para proferir esta conferência de abertura do *Colóquio Jorge Internacionalmente Amado*, na Universidade Estadual da Paraíba. É de justiça também estender o agradecimento ao doutor Humberto Oliveira, meu ex-aluno e atualmente destacado colega na UEFS, que propiciou esta participação no evento. Dito isso, passemos ao tema da nossa fala.

A partir de 1928, com a guinada telúrica dos modernistas de 22, o Nordeste, até então refratário às novidades europeizantes da Semana de Arte Moderna, encontra uma possível identidade entre as suas embrionárias vertentes de modernidade

literária e as propostas “futuristas” e modernistas capitaneadas pela nova metrópole econômica do país.

Seguindo, deliberadamente ou não, o exemplo pioneiro de Gilberto Freyre, em Pernambuco, Jorge Amado e outros jovens intelectuais da província inserem a Bahia no quadro do pensamento artístico e social do Século XX. Posturas contrárias aos gritos histriônicos da paulicéia desvairada eram vistas como forma de atraso cultural do Nordeste, enquanto os escritores dessa região brasileira perseveravam na gestação de uma nova consciência crítica que explodiria dois anos depois, com o chamado Romance de 30.

Enquanto a arte concebida pelos jovens do centro metropolitano construía sua identidade a partir do alimento antropofágico digerido na Europa, os jovens da “roça” tiravam da terra as raízes com que se alimentavam. Mesmo em São Paulo, um intelectual como Monteiro Lobato, umbilicalmente moderno quando visto no quadro de qualquer literatura de recepção mundial, adotou, pioneiramente, postura similar a que viria a caracterizar a literatura nordestina, sendo de pronto execrado pela vaia juvenil e visto como um passa-

disto. Tais fatos – que daqui a pouco serão anciões centenários, quando a Semana de 22 completará um século – exigem um reexame com olhos do hoje.

Em fevereiro de 2022 o Brasil estará celebrando a aventureira eclosão da Semana de Arte Moderna, nome pomposo para os três dias de eventos realizados no Teatro Municipal de São Paulo. Artes plásticas, literatura e música foram os temas centrais das discussões e performances distribuídas na segunda-feira, dia 13, na quarta, dia 15, e na sexta-feira, dia 17 de fevereiro de 1922. Espera-se que, no bojo do centenário, sejam vistos e compreendidos os fatos que, ao longo do século XX, ganharam um estatuto mítico capaz de enublar tudo aquilo que não representasse uma aceitação passiva e contritamente religiosa dos feitos e fatos traquinados pelos seus corifeus.

O espírito de corpo dos chamados modernistas conduzia um rolo compressor capaz de esmagar, como uma camada de lama asfáltica, a todos aqueles que não demonstrassem uma aceitação incondicional do pensamento considerado novo. Todos conhecem o estigma imposto pelos van-

guardistas ao “passadista” Monteiro Lobato. Como o furacão da botocúndia derrubou os cavaletes da exposição de Anita Malfatti, diagnosticada por Lobato como paranóia ou mistificação, os pontas-de-lança do modernismo conseguiram, por algum tempo e em vários contextos, esvanecer o esplendente vendaval com que Lobato enriqueceu a cultura brasileira, desenterrando os tesouros escondidos no mato e nas ruas obscuras. As idéias do Jeca Tatu, ironicamente esboçadas por Monteiro Lobato como proposta de construção da identidade nacional, não foram percebidas num momento em que o Brasil buscava uma fisionomia européia.

É verdade que a partir de 1928 o modernismo brasileiro passou a merecer este adjetivo [brasileiro], mas o fosso estava cavado e dividia profundamente os territórios da arte. Convém lembrar que Oswald de Andrade, passados os embates da chamada fase demolidora do modernismo, mostrou o significativo fato de *Urupês* ser anterior a *Pau Brasil* e à obra de Gilberto Freyre. Reconhecia, assim, o valor e a consistência do pensamento de Monteiro Lobato, aproximando a guinada de 28 do pionei-

risimo do velho amotinado de Taubaté, com a seguinte confissão: “nós também trazíamos nas nossas canções, por debaixo do futurismo, a dolência e a revolta da terra brasileira.” (Andrade, 1971, p. 4)

O episódio constituído pela crítica de Lobato à pintora Anita Malfatti, publicada em dezembro de 1917, oito dias após a abertura da exposição, demorou para ser superado, especialmente pela declarada admiração do autor pela arte clássica e pela crença na sua permanente e irretocável perfeição. Contraditoriamente ao que ele realizou como escritor e como intelectual sensível à cultura brasileira, no famigerado artigo cometeu um equívoco, aí sim, passadista ao pontificar: “Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem da latitude nem do clima.” (Lobato, 1917/1967, p. 60)

Ao tempo em que arguía ferozmente a adesão de Anita às vanguardas européias, o escritor exaltava seu talento e suas qualidades. No pensamento crítico de Monteiro Lobato estava fortemente embutida a proposta de construção de uma estética brasileira independente, livre de qualquer herança colonial que representasse perda de identi-

dade. Daí a intolerância que causou ressentimentos.

O caso Monteiro Lobato é, essencialmente, paradigmático porque antecipa uma perspectiva artística similar que fez com que o modernismo do nordeste só eclodisse plenamente – ou só fosse percebido como tal – com o romance regionalista de 30. As manifestações anteriores, por terem sido confundidas como contrárias à modernidade “desvairada”, não foram assimiladas pela historiografia literária brasileira.

O modernismo paulista figura na memória nacional como um inexcedível núcleo do pensamento de vanguarda, excluindo de modo maniqueísta toda e qualquer oposição aos seus trejeitos, sob a pecha de passadismo. Por isso, convém tentar equilibrar a balança de Diké – Filha de Themis –, assinalando que o movimento moderno corresponde a um momento da história do país dominado pela chamada “política café com leite”. As oligarquias e as elites quatrocentonas produziram seu contra-veneno, representado pelas manifestações de rebeldia estética da Semana de Arte Moderna. Criou-se toda uma mitologia de apanágio ao Modernis-

mo do centro econômico do país, anulando qualquer significado possível a ser atribuído à construção da modernidade artística em outras regiões do país. Na Bahia, nós, por exemplo,¹ bem intencionados intelectuais de província, fomos responsáveis por interpretar os avanços e recuos do pensamento artístico da década de vinte como a mais enfadonha forma de conservadorismo.

Como se sabe, a própria dinâmica social produz, em qualquer parte, seus mecanismos de conservação das estruturas envelhecidas e de irrupção das novas formas. Tanto no Nordeste patriarcal quanto no Centro Sul capitalista os padrões estéticos europeus mais tradicionais constituíam moeda de grande valor. A substituição automática das formas emboloradas, anteriormente trazidas da Europa, por todo e qualquer grito de rebeldia que

1 “Nós, por exemplo” foi o título do espetáculo musical de inauguração do Teatro Vila Velha, em 1964 na Bahia. Serviu de estopim do tropicalismo, que eclodiu três anos depois em São Paulo. Participaram do show Caetano Veloso, Fernando Lona, Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Tom Zé e outros.

atravessasse o Atlântico era a grande tentação dos jovens artistas brasileiros. Tanto lá, no Centro Sul, quanto cá, no Nordeste, o atraso com relação à modernidade européia era um fato sensível. As duas regiões do país reagiram de modo diverso e de acordo com fatores culturais distintos. Ao contrário do que afirmou Lobato em 1917, as artes não são regidas por princípios imutáveis, nem por leis fundamentais que não dependem da latitude nem do clima. As artes são parcialmente condicionadas, antes que possam obedecer a princípios imutáveis. A grande metrópole econômica do país estava marcada, para o bem e para o mal, por uma realidade diversa daquela constituída em outras latitudes.

É desse modo que a obra de Jorge Amado desenvolve, de forma consequente e definida, uma vertente identitária da nacionalidade destinada a substituir a figura do índio, idealizada por Alencar, por outros atores, incluindo a mistura de sangues dos diversos cantos do mundo. Desde os árabes, que aqui chegaram para mercar suas quinquilharias, até os africanos trazidos em porões de aviltantes navios do mercantilismo. Assim, tem lugar de re-

levo, na obra amadiana, o negro real e palpável que conseguiu afirmar a sua cultura, a despeito do aniquilamento do sujeito propiciado pela escravidão. Centrando a noção de valor de um povo mestiço para além da história oficial, Amado realiza com maior propriedade desde *Tenda dos Milagres* (obra que explicita as questões levantadas com exemplar picardia desde quando despiu a camisa-de-força do Partido Comunista), até a madura construção de obras como *Tocaia grande* e *O sumiço da santa*.

Desconstruir a herança colonial europeia e fortalecer a auto-estima da gente mestiça – ou do povo brasileiro – é o que Jorge Amado começou a fazer, a partir dos anos 70, por entre as frestas da história contada e por entre as festas dos sentidos incendiados na tempestade do texto. O apimentado, o gorduroso e o farto uso de frutos africanos, ao contrário de diminuir o valor da obra amadiana, como queria uma prestigiada vertente da crítica universitária, vieram a se impor como elementos definidores de um valor identitário já simbolizado nas coisas da cozinha por Gilberto Freire.

Quando o escritor traça seu próprio caminho, muitos estudiosos de formação socialista passam a ver Jorge Amado como uma espécie de desertor da causa do proletariado. Depois de aderir, com fervor juvenil e sem nenhuma crítica, aos princípios do realismo socialista, ele se deixa tomar pelo desencanto e do desencontro que se apoderaram da esquerda após a necrose do totalitarismo stalinista. Os crimes do autoritarismo foram expostos aos olhos do mundo e, nesse balanço de perdas e ganhos, houve quem descobrisse que os fins não justificam os meios.

Outros, no entanto, continuaram impermeáveis ao senso do lugar comum: os fins não justificam. Mas continuaram usando todos os meios para chegar aos fins sonhados.

Considerado este quadro, por que os anos sessenta principiaram a negação do valor da obra amadiana? Até a metade do século, o arrebatamento pelo seu texto era quase unânime, vindo, em seguida, um gradativo obscurecimento crítico. Nos anos setenta, esta obra conheceu verdadeiro massacre, tanto do ponto de vista político quanto cultural. No Brasil, a exemplo do que ocorreu nos

Estados Unidos, setores envolvidos com questões raciais apontaram a valorização da mestiçagem no universo de Jorge Amado como mistura impura, ou como apagamento da pureza racial negra. (Êpa, rei! Este filme já passou em algum lugar. E deu no que não deu.)

De um lado e do outro, o mito da pureza étnica gera segregações. Não é exagero afirmar que a obra de Jorge Amado chegou a ser rejeitada por duas razões contrárias: de um lado, os feitores da pureza africana desconfiavam da construção romanesca de uma civilização negro-mestiça (vendo na mestiçagem o embranquecimento); do outro lado, arianos e quase-brancos não toleravam a elevação do negro e do mestiço à categoria mítica de herói incondicional (vendo na exaltação da mestiçagem a apologia de raças até então ocupantes de espaços exclusivamente periféricos).

A valorização de uma mitologia crioula pela obra amadiana punha em pé de igualdade velhos mitos europeus e novos mitos afro-brasileiros. Valores, quer sejam politicamente corretos ou não, machistas, patriarcais, ou desconstrutores do estabelecido – valores integrantes dos costumes cri-

oulos da Bahia – constituíram a isto que chamo de “mitologia crioula” da obra amadiana.

Sabemos que a cultura impõe preceitos e preconceitos, mutáveis em vários tempos. Se, hoje, a academia revaloriza a obra de Jorge Amado, convém lembrar que, há dez ou vinte anos atrás, os cursos de Literatura das universidades baianas, seu lugar de origem, não dedicavam nenhuma disciplina ao estudo dos livros do maior contador de histórias da raça brasileira.

Hoje, estudos de gênero admitem observar o lugar da mulher nos romances de Jorge Amado, estudos étnicos percorrem a construção do orgulho negro e mestiço, estudos culturais encontram importantes estratégias de descolonização do pensamento.

Mas por que a obra desse contador de histórias da civilização mestiça atravessou turbulências e calmarias, quedas e baixas na bolsa de valores da crítica da cultura?

Uma hipótese é que isso decorre do fato de Jorge Amado ter sido, de início, um fiel tradutor dos princípios e mandamentos do marxismo soviético, para em seguida abandoná-los em favor

do flerte mais aberto com os festins da pequena burguesia. Se o romancista dos primeiros livros escrevia para comunista nenhum botar defeito, ao se desligar das imposições do Partido, ele experimentou a liberdade absoluta de criar, renunciando inclusive ao princípio segundo o qual a literatura deve pôr em primeiro plano a sua função de construtora e forma do conhecimento. Livre para criar, Amado procura a antítese da obra engajada: a literatura feita para divertir.

Por entre o riso solto e a narrativa de aparência meramente anedótica, o romancista produz o melhor da sua obra, ocultando e entremostrando, velando e revelando o compromisso social por entre as dobras de um tecido alegre. Do discurso marcado pelo cumprimento de tarefas partidárias, evoluiu para um discurso pleno de sentidos, armadilhas, sugestões e arremedilhos.

Ora, o leitor habituado ao romance de tese, onde a mensagem política sobrepujava o jogo do prazer, veria o novo figurino amadiano com a mesma suspeita dirigida à figura intelectual do ex-comunista. Deixar o Partido por discordar das suas práticas era um fato considerado equivalente à trai-

ção aos seus princípios. Daí a metralhadora giratória do patrulhamento ter varrido a obra de Jorge Amado, estimulando-o a aprofundar o distanciamento com as práticas ditadas pela estética marxista dos anos de ferro.

Voltando ao tema proposto, podemos concluir que as diferenças entre o modernismo paulista e a olvidada modernidade nordestina permitiram tanto a fixação dos traços mais nítidos tanto do romance de 30 quanto de obras como a de Jorge Amado, cujos cem anos o Brasil e o mundo agora comemoram, em eventos como este *Colóquio Jorge Internacionalmente Amado*, na Universidade Estadual da Paraíba.



UMA GESTA CABOCLA DO MODERNISMO BRASILEIRO

Ao mestre Afrânio Coutinho, que discutiu
este texto durante o seminário
SIMBOLISMO E MODERNISMO NA BAHIA.

A poesia de Sosígenes Costa permaneceu por bastante tempo desconhecida do público brasileiro. O poeta teve o mesmo destino literário de Kilkerry, também baiano, e do maranhense Sousândrade, cujo inventário poético somente foi avaliado postumamente – ambos os autores revelados através de revisões críticas devidas aos irmãos Augusto e Haroldo de Campos.

Coube a José Paulo Paes a tarefa de realizar uma meticulosa pesquisa destinada a repor o texto do poeta grapiúna na mira dos estudiosos brasileiros, que resultou no livro *Pavão, parlenda, paraíso: uma tentativa de descrição crítica da poesia de Sosígenes Costa*, publicado em 1977 e em alguns outros trabalhos.

Em seguida, o estudioso paulista reuniu originais, manuscritos e publicações esparsas de Sosígenes Costa e editou a *Obra poética*, em 1978. Ressalte-se, todavia, que já em 1952, Andrade Muricy na sua obra essencial – *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* –, incluiu alguns textos do autor dos Sonetos Pavônicos.

Foi em 1979 que o mesmo José Paulo Paes nos revelou, pela primeira vez na íntegra, um longo poema narrativo, fragmentariamente incluído na *Obra poética*, ao editar o volume *Iararana*. Tanto a fixação do texto quanto o erudito ensaio introdutório de sua autoria colocam a literatura brasileira, mais uma vez, como devedora ao empenho e ao rigor crítico do autor de *Meia Palavra*.

Escrito por volta de 1933, *Iararana* documenta os resultados do contato de Sosígenes Costa com as idéias estéticas que constituíram a espinha dorsal da revolução modernista, iniciada em 1922. Mas, ao mesmo tempo, marca os pontos de diferenciação entre o seu programa poético e o do grupo paulista, numa frutífera e personalíssima independência, apesar dos pontos de convergência ou das concessões às novidades da Semana. Contando a

história da raça brasileira a partir da imposição dos valores civilizatórios grecorromanos às culturas nativas do país, *Iararana* é a grande epopéia do modernismo grapiúna.

A expressão *grapiúna* é referente aos nascidos no sul do estado da Bahia, na região cacauceira, cuja saga escrita por Sosígenes Costa e convertida em prosa por Jorge Amado, Adonias Filho e muitos outros escritores das terras do sem fim, documenta um ciclo da economia rural baiana em vias de total extinção.

O texto de Sosígenes revela a compreensão de que à arte moderna cabe realizar a tarefa – que, aliás, já foi proposta pelo romantismo – de digerir os conceitos do mundo clássico, depois de destruí-los e devorá-los, antropofagicamente. A proposta cultural da nossa Antropofagia não é uma simples formulação teórica do manifesto oswaldiano, mas a tradução de uma prática elaborada pelo processo criador de escritores brasileiros; ou de qualquer escritor de várias regiões, comprometido com a modernidade pós 28.

A região onde o poeta nasceu e viveu quase toda a sua vida, o sul da Bahia, é a mesma em que

a esquadra de Cabral aportou em 1500, trazendo para cá os mitos, misérias, valores e vícios da Europa. *Iararana* inscreve-se como uma odisséia cabocla, que conta a origem da cultura do cacau, usada como metonímia da civilização brasileira. O cenário da sua gesta é o mesmo do ensaiado descobrimento do Brasil; o herói de alguns dos quinze cantos do poema é Tupã-Cavalo, nome com o qual os caboclos da terra batizaram o centauro que atravessou o mar Atlântico e se adentrou pelas águas míticas do rio Jequitinhonha. Um centauro que fugiu do Olimpo para uma pontinha da Europa, no dizer do poeta, que representa a trajetória dos mitos e da civilização da velha Grécia, passando por Portugal, até chegar ao Brasil.

A violência com que o centauro se impõe aos índios do lugar simboliza no poema a destruição da cultura primitiva das terras de Pindorama, diante da força e do poder dos invasores, que se apresentaram, perante os séculos, como descobridores. O centauro “fugido da Oropa” violenta a mãe d’água, a Iara dos nativos caboclos, gerando assim a raça mestiça, simbolizada por *Iararana* – do tupi, *ig*, «água»; *iara*, «senhor» ou «senhora»;

e *rana*, sufixo que significa «parecido com», «falso»; falsa iara, portanto.

Não se pode tomar a presença de um mito da cultura helênica no poema de Sosígenes Costa – o centauro aculturado sob a denominação de Tupã-Cavalo – como uma mera alusão erudita, ao gosto dos beletristas de ontem e sempre. Antes de reverenciar a tradição clássica macaqueada pelas literaturas modernas, o autor de *Iararana* promove a sua desmistificação, do mesmo modo como o *Dom Quixote*, de Cervantes, desmistificou a novela de cavalaria e a secular instituição cavalaria, através da sua penetrante e bem humorada caricatura. A diferença fundamental é que Dom Quixote passou à história como o típico personagem de cavalaria, mesmo sendo o antiherói, sem os poderes prenunciadores do super-homem que esta narrativa, medieval por excelência, prepara para eclodir nas histórias em quadrinhos do século XX e nas aventuras dos megaheróis do cinema.

Embora sustentada em mitos que o modernismo de 22 procurou exorcizar, a gesta grapiúna não deixa de ser um texto de feição modernista. Os mitos helênicos são protagonistas imponentes mas,

finalmente, vencidos pelos mitos da gente cabocla, que constituem o novo elenco de divindades e figuras que habitam o poema.

Tupã-Cavalo, o centauro vindo de outras terras para assustar, dominar e, conseqüentemente, escravizar os nativos encarna a figura coletiva do conquistador e colonizador ibérico; mais interessado em explorar as riquezas nativas do que colonizar, no sentido de construir uma nova cultura na terra dominada.

Depois que vence e toma o que pertencia aos vencidos, ele retorna ao seu país, como no canto XIII de *Irarana*:

“E quando na Oropa se soube
que estava de volta o cavalo-do-mar,
os bichos da Oropa que enxotaram aquele cavalo
do lugar mais bonito de lá,
disseram assim:

– Olhem, menino, voltou do país das araras
o cavalo-do-mar.

Está queimado que nem salgo fugido
mas voltou com dinheiro.

– Oé! Então vamos convidá-lo
pra comer manjar do céu.”

Tupã-Cavalo, ao mesmo tempo que representa o conquistador, pode incorporar na sua carga semântica a trajetória de todo o emigrante – expulso das suas terras pelas circunstâncias da sociedade – que, ao retornar, endinheirado, é recebido como filho pródigo. Os versos mágicos e de simplicidade primitiva de *Iararana* remetem, quase sempre, a múltiplos referentes, ora assemelhados, ora inteiramente contraditórios, numa evidente lição da natureza polissêmica do texto poético.

Significando como um todo a história da gente brasileira, os versos de *Iararana* também pretendem significar desde a postura ideológica do autor até cada um dos fatos históricos que constituíram a fisionomia da nossa cultura.

José Paulo Paes, no seu estudo crítico introdutório, embora revele uma compreensão penetrante e esclarecedora do poema, ao tentar avaliar a importância do texto, no quadro da literatura brasileira, é demasiadamente severo com o material da sua investigação, atribuindo um caráter anacrônico a *Iararana*; o que não parece justo.

Levando-se em conta o fato de a Semana de Arte Moderna ter ocorrido em 1922, enquanto somente em 1933 Sosígenes Costa assimilaria efetivamente as novas tendências, e realizaria a epopéia grapiúna, pode-se dizer que estamos diante de um texto retardatário. Ressalte-se, porém, que embora o poema *Irarana* tenha sido escrito, na forma hoje conhecida, por volta de 1933, segundo José Paulo Paes (1979), anteriormente foi feita uma versão em prosa, além de terem sido publicados fragmentos da gesta grapiúna, como textos autônomos, datados de época anterior a esta da conclusão do poema narrativo.

Mas não se pode proceder a uma revisão da literatura brasileira a partir de uma cronologia rígida e de padrões cosmopolitas, tomando São Paulo como metrópole e exclusivo centro irradiador dos modelos estéticos. Evidentemente, não podemos ignorar o fato da Semana de 22 ter se tornado um pólo difusor da nova arte brasileira, mas também não é criterioso transformar este acontecimento em medida e parâmetro únicos da invenção moderna, esquecendo de outros critérios esclarecedores, trazidos pelas diversas manifesta-

ções regionais. Tanto isso é essencial que o regionalismo de trinta propôs uma guinada na cena modernista brasileira.

Se toda literatura está comprometida com as condições sociais em que se dá a produção – e isto não somente a estética marxista considera um ponto passivo, ou pacífico, mas quase toda corrente filosófica –, considerar autores ou obras de regiões distantes dos grandes pólos industrializados e de consequentes influências econômico-culturais, conduzirá a resultados discutíveis. Esperar uma correspondência, a partir de confrontos cronológicos com obras e autores de núcleos e eixos tomados como centros levará igualmente a conclusões imprecisas e parciais.

O homem da velha Belmonte do poeta é como o crocodilo de João Guimarães Rosa: um mestre de metafísica, para quem sua pequena lagoa é o mundo inteiro que ele desconhece; um mar de sabedoria.

Se quisermos falar em anacronismo estético, teremos que incluir nesta categoria quase toda a produção literária brasileira que, vista a partir de padrões e marcos cronológicos europeus, somen-

te em raros momentos pode ser considerada integrada ao quadro cultural do momento histórico em que foi produzida. Não é justo tomarmos algumas obras capitais da nossa literatura como de menor significado pelo fato de terem surgido anos após a superação dos seus padrões formais na França ou até mesmo em Portugal. Estas obras são importantes porque representam a resposta da inteligência de um povo a determinadas circunstâncias da sua história. Os parâmetros para medir a importância de uma obra literária são as condições sociais em que ela é produzida, razão pela qual a poesia de Gregório de Matos, por exemplo, não perde seu valor, diante do fato de Portugal, da Espanha e da Europa em geral terem produzido anteriormente as formas que constituíram esta lírica.

O mesmo podemos dizer do poema *Iararana*, de Sosígenes Costa, em face das primeiras experiências modernistas da poesia brasileira. Escrito por um grapiúna, que vivia no sul da Bahia, entre as roças de cacau e as praias que viram, pela primeira vez, as naus dos conquistadores europeus, o poema marca uma nova postura diante da arte. Uma

postura eminentemente moderna e destinada a rever os pontos da tradição que estabeleceram obstáculos ao livre fluir da sensibilidade e da expressão poética brasileira.

É conveniente levarmos em conta o fato de o modernismo ter chegado à Bahia, enquanto produção e recepção plenas, somente em 1928, com a publicação e a imediata DESPUBLICAÇÃO do livro *Samba Verde*, de Godofredo Filho, e a criação da revista *Arco & Flexa* (escrita com x), a primeira tentativa de grupo em favor da nova estética. Mesmo assim, um modernismo que se pretendia e auto denominava “tradiccionismo dinâmico”, expressão usada por Carlos Chiacchio e que trazia no seu bojo as contradições e *variantes identitárias* (termo que insisto em usar para marcar a diferença da escrita) do modernismo baiano. Godofredo Filho, saudado e festejado no Rio de Janeiro – a então capital do país – e em São Paulo como modernista de primeira água, recolheu seu livro de estréia, a ser lançado pela Pongetti, o que não deixa de merecer maior reflexão por parte dos estudiosos. Seria gratuito o gesto do poeta, ou a tradição provinciana mantinha seu renovado prestígio?

Um fato altamente significativo é negligenciado pela crítica quando se trata da reação que o modernismo, nos moldes propostos pela Semana de 22, sofreu em diversos outros pontos do país. A fase iconoclasta, destinada mais a chamar a atenção do público do que a implicar uma proposta artística, conforme reconheceu o sempre atento Mário de Andrade, foi substituída pela consistência propositiva de uma arte brasileira marcada pela produção surgida a partir de 1928, data da publicação de obras das mais representativas da nossa arte moderna. Desse modo, aspectos polêmicos da revolução estética de 22 que foram rejeitados pelos seguidores da nova corrente literária já estavam sendo substituídos pelos integrantes do núcleo propagador do Modernismo quando surgiram as reações nos diversos estados brasileiros.

Como em vários pontos do país o modernismo só ganhou forma a partir do final da década de vinte, aí também se levantou uma consciência crítica capaz de rejeitar os cacoetes e as frases de efeito do primeiro instante demolidor. Uma indagação a ser feita é se esta não teria sido a razão pela qual Godofredo Filho retirou de circulação o

livro *Samba Verde*, fortemente marcado pelas primeiras atitudes modernistas, enquanto sua poesia posteriormente publicada está mais perto de pensada serenidade artística.

A posição de Sosígenes Costa não é diferente. Requitado poeta simbolista, Sosígenes se liga ao grupo de Jorge Amado, a Academia dos Rebeldes, experimentando os novos modelos e, posteriormente, incorporando as conquistas da modernidade ao seu fazer poético, que não abdicou do encantamento da forma do soneto.

Do ponto de vista de uma resposta cronológica imediata, se a capital do estado procurava submeter aos usos do tempo provinciano os ecos da revolução estética que vinha da Europa, chegava com atraso a São Paulo e era despachada para a Bahia num trem ainda mais vagaroso; pouco podia se esperar das cidades do interior, como a Ilhéus onde Sosígenes Costa morava e publicava seus poemas. O modernismo, na Cidade da Bahia, foi mais uma acomodação das novas formas à força da tradição, que uma mudança de atitude diante da arte e da vida. Mas uma acomodação ruidosa, com ares de rebeldia, capaz de diluir o ímpeto dos

poucos escritores da província dispostos a uma nova atitude estética. Por isso mesmo, contrariamente ao esperado, deslocado do horizonte de expectativa provinciano, *Iararana* se afigura como um poema moderno; à frente de tudo o que se vinha fazendo na capital da Bahia. Um poema tão importante como *Cobra Norato*, de Raul Bopp, por exemplo, cuja primeira versão impressa apareceu apenas dois anos antes de *Iararana*, e que, por si só, foi suficiente para colocar seu autor na primeira linha do modernismo brasileiro.

Abgar Bastos, no estudo introdutório “Bopp, Belém, Antropofagia e Cobra Norato” (1978), liga este texto ao segundo momento modernista, o de 28: “A primeira edição de *Cobra Norato* é de 1931, mas o poema foi escrito em 1928.” *Iararana* foi escrito, portanto, mais ou menos na mesma época em que *Cobra Norato* ou, pelo menos, na época da publicação do poema de Raul Bopp. Após a edição de 1931, enquanto Bopp reescrevia *Cobra Norato*, fiel aos novos rumos ditados pelo compromisso estético assumido, Sosígenes Costa também reescrevia o seu *Iararana*; que, nas palavras de José Paulo Paes – talvez impregnadas pelo ra-

ciocínio topocêntrico da paulicéia desvairada – seria um reflexo do “modernismo visto do quintal”. Apesar de reconhecer vários aspectos positivos no poema narrativo sosigeniano, Paes insiste no caráter retardatário do mesmo, o que, de certo modo, justificaria a ausência do autor no quadro principal do modernismo brasileiro.

Penso que a questão nuclear é que a história da literatura nacional sempre foi escrita a partir dos dois maiores centros econômicos; considerando-se ainda o fato de os estudos publicados em revistas, jornais e livros de circulação regional não obterem repercussão semelhante àqueles editados no Rio e em São Paulo. Daí a quase obrigatoriedade dos escritores de todos os estados brasileiros irem residir nas duas grandes capitais. Continuar morando nas cidades de origem sempre implicou em um ineditismo perante a crítica brasileira e a história da literatura.

Desse modo, a gesta cabocla do modernismo grapiúna de Sosígenes Costa, somente poderia ser classificada como uma obra intempestiva, ou como um simples texto poético destinado a manter a continuidade de uma velha atitude estética, se se

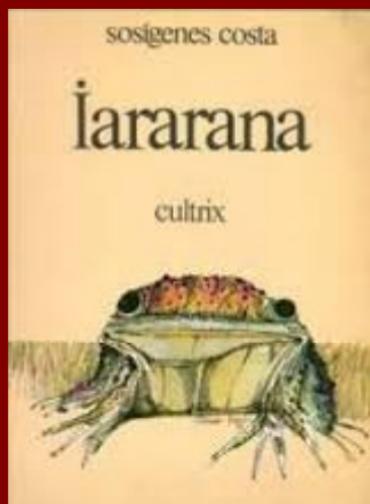
tratasse de um texto de repetição. Mas, longe disso, é um poema vigoroso que, antes de propagar programas literários, se vale de novos recursos para, aliados à erudição do autor, realizar um programa ideológico que difunde as idéias de Sosígenes Costa em face ao problema da constituição da raça brasileira. Longe, portanto, de ser um texto de repetição do deslumbramento modernista da Semana de 22, *Iararana* assume um compromisso com a própria poesia narrativa moderna.

Anacrônico é o poema que se esgota enquanto atitude de adesão de um autor a um momento que se extingue, não cabendo o epíteto às obras que se colocam para além das formas da expressão, usando os estilos de época e correntes literárias como pretextos de redimensionamento do texto – como o faz *Iararana*.

Prova inequívoca do valor do poema de Sosígenes Costa é o prazer estético despertado pela sua leitura ainda hoje, mais de meio século depois. *Iararana* não é somente uma obra que conta a história de uma região e atribui uma origem mitológica à cultura do cacau. É, principalmente, pelo

seu enfoque metonímico, uma Moderna Epopéia Brasileira, com iniciais maiúsculas.

O presente texto, revisto e modificado nas suas sucessivas versões, foi originalmente publicado com o título de “Irarana, a grande epopéia do modernismo grapiúna”. Belo Horizonte, *Minas Gerais Suplemento Literário*, 29 de março de 1980, p. 4-5. Republicado na *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, Ano III, n° 7, Rio de Janeiro, 1° trimestre de 1981, p. 56-58.



Capa de *Iararana* e foto de Sosígenes Costa.



O SUMIÇO DA SANTA: SÍNTESE DO ROMANCE URBANO DE JORGE AMADO

Um outro grande escritor brasileiro, embora marinheiro de águas diversas, João Guimarães Rosa, nos dá a chave de um dos segredos da escrita de encantado, ou do ebó do filho de Oxóssi, Amado. Ao responder a uma pergunta do ensaísta alemão Günter Lorenz a propósito da ideologia da ficção latino-americana, ou mais especificamente de Asturias, numa margem do rio, e de Jorge Amado, na terceira, Guimarães Rosa discute o problema do compromisso do escritor com a sociedade em que vive.

Não nos esqueçamos que o autor de *Grande Sertão: Veredas* rejeitava a imposição de um discurso partidário ao narrador de ficção, reservando

para o artista um compromisso maior e menos imediato, um compromisso com a vida. Daí o fato da referência feita por Rosa ser, mais apropriadamente, aplicável à obra da maturidade de Jorge Amado e não aos seus romances da primeira fase.

Em janeiro de 1965, no Congresso de Escritores Latino-Americanos, realizado em Gênova, a questão política e o engajamento do escritor eram palavras de ordem. Vejamos como, nestas circunstâncias, Guimarães Rosa via a obra de Jorge Amado. Para isto daremos a palavra, por um instante, a Günter Lorenz e a Guimarães Rosa, flagrando os dois num momento de diálogo durante o encontro na Itália.

Pergunta Günter Lorenz:

– “E Amado, o senhor não acha que este fabulista magnífico e amigo dos homens também pensa ideologicamente?”

Rosa responde:

– “Com certeza, ele também é um ideólogo, mas sua ideologia me é mais simpática do que a de Asturias. Asturias tem algo daquele distanciamento

incorrupível de um Sumo Pontífice. Ele pronuncia sempre novos dez mandamentos. Isto é admirável, mas não encanta. As palavras de Asturias são palavras de um pai, um patriarca, que pronuncia sentenças no gênero do Velho Testamento. Amado é um sonhador, ele é com certeza também um ideólogo, mas é a ideologia da fábula, com suas regras de justiça e expiação. Amado é uma criança” – prossegue Guimarães Rosa, “uma criança – que continua acreditando na vitória do bem. Ele defende a ideologia menos ideológica e mais amável que eu conheço. Asturias é a grande voz do Juízo Final. Amado dá pinceladas à toa até mais não poder. Ele quer na verdade mandar para o diabo várias coisas, mas isto ele faz com tanto charme que a gente lhe acredita com maior razão.” (Rosa, 1971, p. 285)

Creio que Guimarães Rosa sintetiza de modo inequívoco o que chamei de um dos segredos da escrita de encantado, ou do ebó do filho Amado de Oxóssi. Jorge não usa a sua pena como uma lança de matar dragões, mas como uma vara de condão, querendo transformar a serpente do mal em serpentinas do carnaval. Sim, a festa, a felicidade, a alegria dos homens e das mulheres são o

sonho obsessivo do velho contador de histórias da nossa gente. A literatura para Jorge Amado não é um catecismo onde se diz como devemos rezar, ela é um jogo, que nos convida ao riso. Ele alegre e diverte os seus leitores. Mas não se enganem: este menino sonhador de oitenta anos não tem nada de ingênuo. Enquanto um olho dorme o outro pisca malicioso e certo. Por isso, quando sugere, por entre breves clarões do raio, *a gente lhe acredita com maior razão*. Jorge Amado é um fingidor. Finge tão amadamente que ensinou a Gabriela e também a Dona Flor.

O texto de Jorge é maroto, matreiro. As armas do cavaleiro, o santo do dragão, e os poderes de Oxóssi, guerreiro imbatível, não são depostos na escrita do nosso Jorge, o não santo. Nele, os poderes do Orixá e do Santo se escondem, numa tocaia grande, para o golpe certo.

Na tradição luso-brasileira, desde Gil Vicente, com suas pantomimas e presepadadas, que o texto de um escritor hábil distrai e destrói a hipocrisia, a usura e a injustiça. *Ridendo castigat mores* é a divisa aplicada à obra vicentina. *Rindo, corrige os costumes*, a ambição da obra amadiana.

Mas esse objetivo o escritor baiano não confessa. Suas armas são certeiras, mas silenciosas. Vejamos o que dizem as palavras finais do póstico do livro *O sumiço da santa*:

“Projeto de romance anunciado há cerca de vinte anos, sob o título de *A Guerra dos Santos*, somente agora, no verão e no outono de 1987, na primavera e no verão de 1988, em Paris, coloquei o enredo no papel. Escrevendo-o, diverti-me; se, com sua leitura, alguém mais se divertir, me darei por satisfeito.” (Amado, 1988, p. 11)

Muita gente ingênua, intelectual, que só sabe ler palavra grave, sisuda, acredita que as palavras deste livro são apenas “deliciosos divertimentos para adultos”, expressão feliz do poeta Carlos Pena Filho. (1969, p. 151) Não esqueçamos, porém, que o velho Jorge é um narrador dissimulado e sinuoso, como se fosse Oxum a dona da sua escrita. Ou, como foi dito há pouco, o autor de D. Flor quer que tudo mais vá pro inferno. Com uma diferença, ele não o faz com a revolta e a inconseqüência juvenil dos protestos. O discreto charme da burguesia reside em dizer as coisas mais desagradáveis de forma mais agradável possível.

Ao trocar o nome original do livro *A guerra dos santos*, de aspecto épico e grandiloquente por um prosaico *O sumiço da santa: Uma história de feitiçaria*, Jorge Amado encena diante do leitor o papel do jogral alegre que se diverte ao fazer os outros se divertirem. Ou melhor: que se diverte ao despistar o divertido leitor.

Evidentemente, não podemos dizer se a intenção consciente do autor era divertir ou despistar. Mas este texto nos diz que seu autor não é somente um escritor divertido. É um feiticeiro fingido que esconde os poderes do seu ebó. *O sumiço da santa* é, na verdade, uma guerra de demiurgos, de deuses poderosos, um confronto de culturas e raças em busca de caminhos.

O realismo mágico da escrita amadiana converte-se em alegoria épica de um povo.

De um lado os valores sacrossantos da civilização europeia cristã, representados pelo padre espanhol José Antonio Hernandez, exemplo de bom cristão aos olhos inquisidores do Santo Ofício, valores estes reafirmados pela arquidiocese, na figura de D. Rudolph, Bispo Auxiliar; pelos poderes do Estado, através do coronel Raul Antônio

ou do doutor D'Ávila, juiz de menores e falangista da Cruzada Anticomunista.

Do outro lado, a “gentinha”, a “ralé”, os cavalos de encantados trazidos da África nos porões dos navios negreiros, a gente mestiça da Bahia, seus orixás, suas crenças, sua ética adversa à moral dominante.

O narrador dos romances de Jorge Amado simula a perspectiva do dominador, dos bem-nascidos homens da terra. A escolha vocabular marcada pelo preconceito das expressões usuais para designar os párias da pátria ganha relevo em confronto com a gesta plebéia, o canto das façanhas de heróis anônimos. Ironia e exaltação épica passam o texto numa fusão insólita: aquilo que ele designa, entre irônico e sério, de “romance baiano”. (No frontispício do livro, logo abaixo do título *O sumiço da santa: Uma história de feitiçaria*, se lê: “romance baiano”. Na contracapa, aparece o apelo festivo a gosto paulista: “só na Bahia podia acontecer”.)

A nação negra e mestiça, que constitui cerca de oitenta por cento da população de Salvador, é o herói plural da narrativa amadiana.

Assim como os poetas épicos e dramáticos da antiguidade clássica estabelecem um discurso recorrente aos mitos e à tradição da sua cultura, a cultura helênica, o texto amadiano se instaura como diálogo intertextual com a cultura popular da Bahia, os mitos e tradições dos descendentes de príncipes e súditos africanos trazidos como escravos.

As formas poéticas iorubanas, comuns na poesia oral deste povo e rediviva nas manifestações religiosas do candomblé, em forma de saudação e apresentação, perpassam o discurso do narrador amadiano. São os *oriki*s, ou saudações à cabeça do iniciado, ou ainda, para usar um termo da nossa cultura chapa branca, um pequeno *curriculum* de quem se apresenta, pronunciando seu *oriki*.

Seguindo esta perspectiva crítica, Jorge Amado deve ser visto como um clássico da cultura do seu povo e do seu tempo, cujos temas constróem o perfil do herói coletivo: o homem comum.

Um clássico de um tempo agreste, mas um clássico, de uma civilização dita moderna, que segrega a maioria da população em relações econômicas e sociais tipicamente medievais. Não é por

outra razão que, há muito tempo, Monteiro Lobato percebeu: “Na planura da literatura brasileira, Jorge Amado vai ficar como um bloco súbito de montanha hispida, cheia de alcantis, de cavernas, de precipícios, de massas brutas da natureza.” (Lobato, in: Amado, 1977, contracapa.)

Outros clássicos de todos os tempos, como Plauto, Shakespeare, Molière, Gil Vicente ou Machado de Assis, também fizeram dos homens e dos costumes, das misérias e das pequenezas, das grandezas imperceptíveis e das coisas simples, a matéria ficcional mais densa e mais duradoura.

A simplicidade discursiva da obra amadiana, a sua intenção de ser lido por toda gente, como um contador de histórias, ao invés de afastá-lo da melhor literatura, como pode supor o pedantismo intelectual, ou o *teórico engomado*, como bem a propósito dizia Ezra Pound, insere Jorge Amado no rol de criadores universalmente lembrados. Mas a presença física do autor, o seu grande prestígio pessoal, não permite ao nosso tempo um distanciamento necessário para o julgamento seguro e desapassionado que só o próximo século propiciará. Quem viver verá.

De forma incompleta e redutora ao âmbito de uma conversa breve, podemos dizer que a teia central do romance *O sumiço da santa*, ou o pretexto da alegoria, gira em torno de Adalgisa, *abícun* rebelde que teima em impedir a passagem do seu santo. O preceito ensina que quando uma mulher grávida se submete aos rituais de iniciação, o filho ainda em gestação também se liga ao axé do orixá. Foi o que aconteceu com Adalgisa, pequeno óvulo fecundado sem que a mãe o soubesse.

Para relembrar o trecho do livro em que se conta a iniciação da Andreza, a mãe de Adalgisa, nos mistérios de encantado, peçamos ao próprio Jorge Amado para falar. É ele quem conta:

“Nem por amiga da com espanhol branco e rico, Andreza desdenhou de sua gente negra e pobre, seguiu frequentando candomblés, cumprindo obrigações de santo e normas de amizade. Quando o conheceu, acabara de acertar com mãe Aninha, do Axé do Opô Afonjá, que se recolheria à camarinha no próximo barco de iaôs para raspar a cabeça e receber Yansã, seu orixá de frente. Assim o fez, deixando-o [ao amante] a ver navios, contando nos dedos os dias da iniciação. Apenas não sabia que

levava no ventre o produto dos amores com o gringo que a seduzira e lhe montara casa: estava prenha de Adalgisa. Ao descobrir, já era tarde: iaô de éfun completo, cabeça raspada, corpo pintado, banhos de maionga, o encantado dentro dela junto com o abicun. Não lhe pertenceria o filho que palpitava em seu ventre, pertencia à santa. No dia do ôrunkó, da festa do nome, Andreza saltara duas vezes, dera dois nomes, um era o seu, o outro, o do abicun.”

E prossegue o narrador:

“Sendo Adalgisa ainda menina nova, acabara de ultrapassar a primeira etapa, a dos sete anos, Andreza lhe contara o acontecido com abundância de detalhes, informando-a acerca da condição especial dos abicuns. [...] Adalgisa recusou-se a ouvir, sua crença era outra, outros seus santos, seus preceitos e obrigações, seus fundamentos. Não adiantou lhe revelar o preço que pagara substituindo o abicun nos dois limites, aos sete e aos quatorze anos: no derradeiro, aos vinte e um, o preço era a morte. Adalgisa, espanhola, tinha outros compromissos, a coroa de espinhos, a cruz de Cristo, desprezava credices e feitiçarias.

Não chegou a saber que Andreza às vésperas do aniversário fatal, para que a sentença ao se cumprir não fulminasse o abicun, propusera a Oyá a troca de cabeças: no dia da festa da maioridade da filha mais velha, amanhecera morta. Adalgisa não sabia o que fosse troca de cabeças e a palavra abicun nada lhe dizia.” (Amado, 1988, p. 233.)

A partir da recusa de Adalgisa em aceitar o culto dos orixás, uma série de outros binômios, ou de outras dicotomias, põe em confronto, de um lado, os valores civilizacionais da Europa cristã e, do outro lado, os valores mestiços que se impõem ao povo baiano. Todo o livro de Jorge Amado é uma exaltação à cultura popular, suas crenças, seus mistérios, e é também uma divertida sátira à gente bem-nascida do lugar. Neste sentido, *O sumiço da santa* se estrutura como uma síntese criativa do próprio universo ficcional amadiano, onde a dicotomia de valores que desemboca na demolição do eurocentrismo é o tema recorrente. Característica das suas últimas obras, a síntese do universo ficcional construído, *O sumiço da santa* segue o mesmo rastrear operado por *Tocaia grande*, embora a oposição rural *versus* urbano trace a linha

divisória entre estes dois romances e duas grandes vertentes da obra amadiana.

Ao contar os feitos da gente do povo, especialmente do negro, Amado é generoso e pródigo em exaltação. O dominado, quer pelas antigas leis da escravidão, quer pelas modernas leis do liberalismo econômico, é herói incondicional, numa inversão violenta da perspectiva da tradição literária. Sabemos que a literatura, durante sua longa história, até o realismo, marcado pelo determinismo reducionista, tratou as camadas submetidas às condições humilhantes de vida como personagens moralmente tão miseráveis quanto sua própria condição material. Somente um novo realismo, inaugurado no Brasil com o romance de 30, foi capaz de redesenhar a caricatura do homem do povo de modo a despertar maior solidariedade.

Como na velha Cidade da Bahia o trabalhador, o proletariado, se confunde com o negro e o mestiço, este, com suas crenças, seus valores, sua cultura portanto, é o herói permanente da gesta amadiana. Embora mudando o tom do seu discurso, abandonando as sentenças partidárias dos primeiros romances, Jorge Amado não abandonou a sua crença na redenção do homem sofrido.

Toda alegoria do texto do contador de histórias do povo tem uma só e redundante finalidade: afirmar os valores dos vencidos e sua olvidada condição de vencedores. Mas o ódio, o ressentimento, é um fantasma que não tem lugar na obra da maturidade amadiana. A conciliação, a fusão e o entendimento são a pedra de toque da construção da sua república, do seu universo ficcional. Estes elementos desembocam num outro: o sincretismo. No realismo fantástico de Jorge Amado a imagem de Santa Bárbara se confunde com Yansã, negra sensual que abandona o andor e sai caminhando pelos becos e ladeiras da Bahia.

Enquanto a santa católica é apenas uma imagem inerte, objeto de veneração, o orixá é uma criatura viva que participa das virtudes e das fraquezas da sua gente. Assim, Santa Bárbara se torna forte, quando encarna Oyá, a Yansã das tempestades dos homens.

Se o seu discurso de hoje encanta e seduz o despreocupado e bem nascido burguês, a que quase todos aspiram ser; se ele quer divertir e alegrar; seus livros são também um palimpsesto, onde por vezes brotam as palavras sob as palavras. Raspada

a tinta da escrita fácil e divertida, pelo leitor atento na busca do que se esconde por sob as cores luminosas, surge o cerne da sua alegoria, como a moral da fábula.

É esta escrita escondida e, às vezes, quase apagada que me encanta na obra amadiana. Uma obra que possibilita a cada um de nós o encontro das raízes da sua própria formação, seu próprio caráter, o caráter do homem do lugar, do baiano, místico e manhoso como as histórias de encantado do velho e amado romancista.



Salvador nos tempos dos bondes.



O ROMANCINHO DOS TURCOS

Ainda hoje há quem ache que a literatura e as artes foram feitas para atazanar o juízo do vivente.

A escola, a universidade, as instituições acadêmicas são responsáveis, por um lado, pelo enriquecimento teórico do fazer artístico e, por outro lado, pela construção de uma barreira entre esta atividade criadora e o público. As obras de arte preferidas pela escola, pelo gosto acadêmico, são, quase sempre, aquelas que mais se distanciam do gosto comum. O teórico engomado suspeita do texto alegre e brincalhão, tendo uma queda toda especial por tudo aquilo que causa desprazer e desconforto.

O pior é que esta doença pega. Muita gente vai pelo mesmo beco sem saída. Assim, filme para intelectual degustar (êta palavra pedante da porra), com múltiplos orgasmos mentais, é filme chato, perverso, sustentado numa trama sadomasoquista que faz o pobre do pagante sair do cinema com a cara na fossa. Aí o cidadão que já se acostumou a sofrer, na fila do banco, nos malfeitos do governo, na saia da sogra, acha que o filme é denso, é forte e outras coisas mais. Livro é a mesma coisa. Autor divertido, alegre, não é autor para ser levado a sério. Autor de peso é aquele cuja leitura pesa, entedia.

Veja o caso de Jorge Amado. Até hoje tem gente que não se conforma que o antigo escritor das misérias e mazelas da classe proletária tenha “aderido ao romance burguês”; tenha feito da sua pena uma pluma leve, que leva ao riso breve e faz cócegas na cabeça.

Mas o gosto de sofrer já vem de longe: tudo que é bom é pecado ou engorda.

Nós, brasileiros, estamos em boa companhia: os portugueses. Foram eles que aqui chegaram e resolveram acabar com a alegria dos nativos: tinha índia

pelada pra todo canto e índio vivendo em pecado com as vergonhas – lá deles – balançando pra todo lado.

Mas os portugueses não gostavam de folga. Eram gente de bem. De bigodes bigs. Veja que lá pros tempos de Dom João Corno, em mil quatrocentos e tantos, os poetas palacianos resolveram compor a chamada *poesia de folgar*. Feita para divertir a corte e conquistar as damas. Não deu outra: com o passar do tempo, esta poesia passou para a história como coisa sem valor literário. Os anos quinhentos, que vieram em seguida, quiseram exigir do poeta o papel de condutor espiritual do seu povo. A arte está a serviço das causas nobres. Alegria e divertir é papel dos palhaços. Por isso, ainda hoje há quem ache que a literatura e as artes foram feitas para atazanar o juízo do vivente.

Se você pensa desse modo, então passe por longe do livrinho que Jorge Amado acaba de publicar: *A Descoberta da América pelos Turcos*, ou ainda *Os Esponsais de Adma*. Feito para rir e divertir, o texto conta as aventuras de sírios e libaneses pelas terras grapiúnas. Somente um escritor maduro e senhor do seu ofício poderia escrever um livro que

é só riso. Nada de siso. Uma história divertida, com final feliz e tudo que a gente tem direito. Afinal, quando um escritor amadurece, descobre que impor histórias tediosas é coisa do adolescente que o adulto ainda quer ser.

No mais, é uma história de safadeza, contada com o jeitão bem brasileiro que só um cantador das roças de cacau ou um pescador do mar de todos os santos sabe contar. Com malícia e graça que transformam o erótico num jogo inocente como o sorriso de uma puta.

Na fala desse contador de histórias as coisas se confundem, tudo é possível. A lógica da ilógica realidade perde sua logicidade. *Isto sois, minha Bahia, isto passa em vosso burgo*. Esta é a forma fantástica que o realismo assumiu na obra de Jorge Amado, este é o seu realismo fantástico. Tão diferente e tão próximo do realismo fantástico de outros narradores do continente iberoamericano.

A Descoberta da América pelos Turcos é um livro para a gente ler de uma sentada, rir, rir e não pensar em nada. Em nada de ruim. Guimarães Rosa já disse que Jorge Amado é uma criança que continua a acreditar na vitória do bem sobre o mal. É

isso que este livrinho ensina. Para quem busca uma mensagem, a moral da fábula, Jorge Amado quer mesmo é mostrar com olhos de menino, com olhos de ternura e generosidade, os emigrantes árabes que ajudaram a construir a nossa cultura, a cultura brasileira. E isso em boa hora, quando árabes palestinos sofrem na carne os horrores do ódio mútuo para com os seus irmãos de um mesmo oriente médio e de um outro credo. No livro de Jorge todos são boa gente: “sertanejos, sergipanos, judeus, turcos – dizia-se turcos, eram árabes, sírios e libaneses –, todos eles brasileiros”.

É mais um livro a serviço da ideologia do humanismo fraternal pregado e praticado pelo velho romancista. A condição de um lugar edênico, onde a diversidade racial não provoca conflitos, mas une a todos – árabes, judeus, arianos e negros, sem esquecer de nós mesmos, brasilíndios – em torno de uma nova nação: a nação dos brasileiros de todas as cores e credos.

Publicado originalmente como recensão crítica a *A Descoberta da América pelos Turcos*. Colóquio/Letras, n.º 140/141, 1996, p. 341.



O etnólogo Edison Carneiro.



EDISON CARNEIRO, O ETNÓLOGO E O POETA DESCONHECIDO

A pesquisa de fontes no âmbito dos estudos literários tem ganho especial relevância no mundo acadêmico pela constante possibilidade de revisão do saber estabelecido. Até alguns anos atrás, o trabalho de recuperação ou de resgate dos documentos da memória cultural era pouco valorizado em meio aos estudiosos universitários das letras. Somente após a chegada tardia dos Estudos Culturais ao Brasil, em substituição aos estudos orientados pelo método estrutural, foi plenamente reconhecida a importância do paciente e, muitas vezes, infrutífero, ou não recompensado, trabalho de exploração das fontes documentais.

Como a inteligência universitária brasileira insiste em se realimentar sob o signo da exclusão, somos periodicamente assaltados pela tentativa de desqualificação dos métodos, recursos e técnicas que, após passarem pela relativamente longa fase ufanista, conseguem se estabelecer como instrumentos auxiliares do trabalho de investigação. Passada a deslumbrada adolescência de um modismo intelectual, ele consegue, finalmente, se integrar ao sistema de produção da cultura e imprimir resultados que ultrapassem as circunstâncias em que foi produzido. Nesse momento, infelizmente, a erudição apressada em seguir a moda dos estilistas e costureiros da academia decreta a obsolescência das práticas de domínio socializado, para propor incertas incursões por novos caminhos que, por sua vez, também serão destituídos, ou destruídos, antes de imprimirem resultados permanentes.

O mais produtivo, sabemos, sempre será a diversidade, assegurando a continuidade dos caminhos abertos por uns e a tentativa de descoberta de novos recursos e métodos por outros estudiosos, permitindo através da pluralidade uma constante realimentação cultural. O gosto arraigado pela

exclusão prefere, no entanto, desqualificar o definido para estabelecer o ainda difuso e confuso.

Tal aconteceu com a investigação das fontes e documentos da memória cultural que, finalmente, anos atrás, voltou a ser valorizada. Aqui e ali, investigadores solitários dão continuidade aos seus trabalhos sem preocupação de sintonia fina com a direção dos ventos acadêmicos da estação. Com um pé na academia e outro no mundo da rua, Gil Francisco continua se ocupando de uma velha predileção, adquirida quando colaborava com pesquisadores do campo da história. Ao longo de alguns anos, esse baiano radicado em Aracaju vem reunindo, nas bibliotecas e nos arquivos públicos daqui, de lá e de outros cantos, documentos do modernismo brasileiro e das suas manifestações na Bahia.

A incursão pelo ainda pouco conhecido rastro deixado pela Academia dos Rebeldes é um dos resultados desse largo e longo caminho paciente percorrido. Tenho insistido em artigos sobre o tema que a imagem que nos foi passada da Academia dos Rebeldes – inclusive por Jorge Amado, durante muitos anos – foi a de uma mera

e falhada reunião de adolescentes malcriados. Capitaneados pela, contraditoriamente, constelar e desagregadora figura de Pinheiro Viegas, os jovens rebeldes de 1928 teriam apenas deixado seu fel escorrer pelas ladeiras oleosas da Bahia – conforme a versão ainda corrente.

Nada mais impreciso. Esta antiacadêmica Academia dos Rebeldes, apesar das aparentes e reais contradições, marcou uma resposta da cultura baiana, através da melhor aquilatação do seu substrato negro-mestiço identificado com o popular, aos caminhos do modernismo paulista de importação. Se o modernismo eclodido com a Semana de Arte Moderna de 22 valorizava a experiência nacional como moldagem de um figurino vindo de fora, os baianos do final da década de vinte pareciam menos modernos e mais regionalistas porque partiam do local, do regional e do popular para – atingir a utópica universalidade. Tanto assim que os rebeldes baianos de 28 ajudaram a formar uma nova consciência que ganhou visibilidade com o romance regionalista de 30.

O etnólogo, o homem negro-mestiço que se integraria – como intelectual bem formado nos

cânones europeus – aos valores ancestrais da sua gente, Edison Carneiro, teve um papel decisivo na aproximação de Jorge Amado com a cultura plural e mestiça da Bahia. Desde muito jovem, o então poeta e futuro etnólogo conduzia outros rebeldes – erês desderrados – aos terreiros de encantado, onde foi dignificado com o posto de ogã. Ao saudar a aparição do seu primeiro livro de estudos antropológicos, *Religiões negras: Notas de etnografia religiosa*, de 1936, Jorge Amado não somente ombreia o jovem estreante de apenas 24 anos aos clássicos do tema e dos estudos correlatos (Nina Rodrigues, Artur Ramos, Manoel Quirino ou mesmo o grande Gilberto Freire) como ressalta a importância até então impar do trabalho de Edison Carneiro: um estudioso da cultura negra que viveu a realidade concreta do seu objeto de estudo, por se tratar, ele-mesmo, de um entre os muitos agentes do mundo de mistérios dos orixás.

“É, além de tudo, um estudo feito por um homem da mesma raça que os estudados. Edison Carneiro nesses estudos nada tem de diletante. Com a raça africana da Bahia, ele sofreu, ele riu em grandes gargalhadas, ele dançou nas macumbas, comeu

comidas de estranhos nomes, amou. É um deles e assim esse estudo, esse depoimento, ganha em força e em verdade. Não fala um estudioso das religiões Negras. Fala um membro das religiões negras que é ao mesmo tempo um dos sujeitos mais cultos do Brasil.” (Amado, 1936, p. 43)

O texto acima, do então jovem e já consagrado romancista, que a exemplo do etnólogo tinha apenas 24 anos, traz nas suas poucas palavras muito do que o futuro autor da grande epopéia negro-mestiça da Bahia percebe e elabora do caráter psíquico e social da cultura de raízes africanas. Observe-se que, com brevidade concisa, ele chama atenção para o mal-estar do homem negro numa cultura que se percebia e se queria branca: “ele sofreu”. Logo em seguida, Amado assinala a extraordinária força de resistência cultural: “ele riu em grandes gargalhadas...” É esta capacidade – dentre algumas outras – de reagir à adversidade, através da alegria e do riso, legada pela raça negra à cultura mestiça, que constitui um aspecto fundamental da identidade brasileira.

Convém firmar que a etnografia de Edison Carneiro não tinha nada da visão exterior e este-

reotipada evidenciada por um Nina Rodrigues, por exemplo. Daí, o jovem rebelde ter sido capaz – conforme já na época sublinhava Jorge Amado – de reafirmar ou corrigir as especulações anteriores, fundado tanto em pesquisas de campo quanto em “documentação notável”.

O futuro autor de *Jubiabá* encerra o seu artigo sobre *Religiões negras*, de Edison Carneiro, com uma confissão que fornece os indícios para que procuremos mais no companheiro de geração e menos no olímpico Gilberto Freire as bases da sua visão sociológica do negro: “Eu o admiro e o amo como a um irmão que sabe muito, que todo dia me ensina uma coisa nova”.

Mas voltemos um pouco mais no tempo, deixando em suspenso a aparição do cientista social com o já nascido clássico *Religiões negras: Notas de etnografia religiosa*, conforme a crítica favorável dos companheiros da época. Voltemos no tempo para flagrar o poeta adolescente.

Em 1928, quando começam as atividades étlicas, boêmias e intelectuais da Academia dos Rebeldes, tanto Jorge Amado quanto Edison Carneiro, os dois mascotes do grupo, tinham apenas

dezesseis anos. Antes de se aventurarem nas páginas mais duradouras dos livros, ambos os escritores se valeram das voláteis páginas dos jornais para dar vazão à inquietação intelectual e à rebeldia incontidas. Assim, Edison Carneiro publica uma coletânea formada por trinta poemas em moldes de folhetim. Embora esta palavra seja habitualmente usada para os romances e novelas editados em fragmentos nas páginas dos jornais, acreditamos ser também a que melhor define a publicação igualmente fragmentária de *Musa Capenga* nas colunas do diário *A Noite*, de Salvador, no período de 24 de setembro a 27 de novembro de 1928.

Curiosamente, embora chamado de poeta, a existência do livro em folhetim não era lembrada mesmo pelos amigos e admiradores que ainda trazem na memória a atuação intelectual de Edison Carneiro. Bem verdade que Jorge Amado sempre o identificou como poeta; inclusive, no já citado artigo “O jovem feiticeiro”, o romancista reafirma a vocação poética do companheiro e justifica, em termos condizentes com as crenças esposadas nos anos trinta, a manifestação de um talento lírico através da pesquisa e do ensaio também cha-

mado de sociológico. Ao explicar a transmutação do lirismo, da sensualidade e da sentimentalidade baiana – fatos tão próximos da poesia – em prosa, Amado também dá conta da sua própria vocação poética que se espraiou nos primeiros romances. A crítica da época destacava com frequência a poesia inerente à prosa amadiana, generosamente derramada nas narrativas e nas falas do povo mestiço. Observe-se como as palavras ditas a respeito do jovem etnólogo também se aplicam ao romanista das terras e mares da Bahia:

“Leva na sua alma a alma mística e sensual da Cidade da Bahia, corre as suas ruas de nomes poemáticos e doces; é, por assim dizer, o seu filho mais *amado*. Noutra época menos angustiosa que a nossa, Edison Carneiro não seria o ensaísta. Seria o grande poeta desta Cidade da Bahia de Todos os Santos, poeta *amado* nas escolas e nos salões pelos meninos, pelas moças e mesmo pelos almofadinhas, porque cantaria os costumes e a vida da sua Cidade, a ingenuidade das meninas, *a sabedoria dos moleques*.” (Amado, 1936, p. 42)

Os grifos da palavra *amado*, que aparece duas vezes nesta passagem, são nossos, para sublinhar

– através de uma aligeirada hipótese de manifestação de uma fala subjacente – a possível presença inconsciente de Amado na compreensão da obra do amigo. A expressão *a sabedoria dos moleques*, que também sublinhamos, traduz outro bordão característico da obra amadiana.

Mas voltemos ao poeta Edison Carneiro, deixando para um outro texto o enfoque da passagem do Jorge Amado poeta para o Jorge Amado romancista. Dizíamos que, curiosamente, embora chamado de poeta, o fato da existência do livro em folhetim não era lembrado mesmo pelos amigos e admiradores que ainda trazem na memória a atuação intelectual de Edison Carneiro. E tal continuaria ocorrendo não fosse a acuidade investigatória de Gil Francisco. Pesquisando documentos sobre Pinheiro Viegas e a Academia dos Rebeldes, este bendito e ladino “rato de arquivos e bibliotecas” que é Gil Francisco atirou no que viu e acertou no que não viu: resgatou, para surpresa de todos nós, o tão citado e até então desconhecido poeta Edison Carneiro, revivificado num retrato de corpo inteiro.

A *Musa Capenga*, de Edison Carneiro, e agora também um pouco de Gil Francisco, nesta sua nova roupagem em moldes de livro, é uma coletânea formada por trinta poemas curtos e vazado em versos de deliberada irreverência modernista. O insólito da dicção corre por conta da ousada originalidade de um talento intelectual em busca da sua própria expressão, que só chegaria a termo anos mais tarde através da prosa ensaística. Aqui está um poeta ainda sem maiores recursos, sem lograr a plena identificação com o leitor, mais já despontando como um intelectual do seu tempo, sensível às questões que identificariam sua futura obra de ensaísta.

Bem verdade que, muitas vezes, a abordagem dos temas ainda estava preso aos preceitos e preconceitos que viriam a ser, por ele mesmo, derrubados, como o tratamento dispensado ao negro, frequente na época mas hoje rechaçado como estratégia de afirmação. Num poema intitulado “Ralhando”, o objetivo visado é inteiramente apagado, na perspectiva do leitor de hoje, pela experiência do irreverente humor do poema piada que fecha o texto.

O poema é aberto com os versos:

“Ah, negra faceira!
Que tolice, minha negra,
[...]
que você tenha
espichado
seu cabelo.
Para que
essa beleza
artificial?”

Ao começar defendendo a identidade negra e a valorização dos encantos inerentes a esta raça, Edison Carneiro antecipa-se a todos que viriam a exaltar as qualidades positivas do negro, a exemplo de Jorge Amado e de Dorival Caymmi, na sua própria geração, ou de Caetano Veloso, numa das gerações posteriores. Mas o poema perde a sua eficiência e se desvia do objetivo pretendido quando cede à piada de gosto duvidoso. Com os primeiros anos do modernismo surgiu o poema-piada, uma forma apressada de interpretar a desconcertante simplicidade da linguagem proposta pela mais sólida concepção de modernidade

estética. Como consequência, os jovens intelectuais ainda pouco imbuídos do sentido artístico da modernidade tomavam como regra os pontos pitorescos e a aparente natureza pouco densa das inovações no processo de construção literária. É o que se vê nos poemas da juventude de Edison Carneiro. Para censurar o fato da sua “negra faceira” ter transformado os cabelos em “ligas melenas”, isto é, em cabelos longos e soltos, ele recorre a uma forma de humor corrosivo, senão depreciativo e desprovido de graça. Fazendo referência às estradas de ferro e de rodagem em construção na época, o jovem poeta Edison Carneiro arremata:

“E você
bem que podia
concorrer
com o pixaim
para cercá-las
a farpas de arame.”

A conclusão do poema, nada poética, sem dúvida, surpreenderia ao futuro leitor do habitual-

mente correto e atento etnólogo Edison Carneiro. Pode-se argumentar que, do mesmo modo que o irreverente compositor Gabriel, o Pensador, faz humor em “Loura burra”, o poeta modernista dos anos vinte estaria adotando similar efeito cômico. Mas, na perspectiva atual, quando se afirmam os valores de uma raça e de uma cultura anteriormente humilhadas pela escravidão e pela posterior condenação à desgraça econômica, qualquer sátira que permita ser usada como valoração negativa pode ser evitada, para não reforçar os preconceitos.

Não esqueçamos, porém, que o momento vivido por Edison Carneiro era outro e que o conceito persecutório do *politicamente correto*, útil por um lado e caricato por outro, ainda não ditava a conduta norte-americana, politicamente incorreta. Pulando do político para o poético, digamos, portanto, que não é *poeticamente correto* julgar um texto dos anos vinte numa perspectiva de quase um século depois.

Mas em compensação ao mau gosto (e ao arame farpado) da *chave de ouro besouro* do poema “Ralhando”, um pouco antes, em “Ameça”, o poeta-rebelde vai buscar na cultura negro-mestiça da

Bahia e nas suas crenças mais fortemente arraigadas o tema e o título do texto. Diante de uma historinha de amor malsucedida e da desditosa dor de cotovelo, o jeitinho brasileiro mais uma vez se aplica através da usual chantagem mística, evocando a macumba, seu ebó ou seu padê:

“Vou ao Pau Miúdo
e trago,
para botar na sua porta
uma coisa feita,
dessas que fazem
morrer de amor,
preparada,
minha beleza,
pelas mãos
do grande mago
Jubiabá.”

Jorge Amado, anos depois, tomaria Jubiabá como tema de um dos seus romances; muito provavelmente em consequência do conhecimento de Edison Carneiro com o babalorixá do Pau Miúdo que incorporava o caboclo Jubiabá. Este poema é

talvez a primeira referência literária a Jubiabá que, mais recentemente, na década de oitenta, reapareceria nos versos da chamada *axé music*, na sua fase criativa e ainda não desvirtuada pela homofonia da indústria cultural. Jerônimo, que foi um dos mais importantes criadores da música baiana dessa época, evocava Jubiabá e seus poderes sobre os protegidos pelos despachos e padês, nos versos do poema musical que diz:

“Toda nega faz amor com ele,
Toda branca tem o maior tesão.”

Confirmam-se assim, meio século depois, os poderes e as delícias dos feitiços de amor.

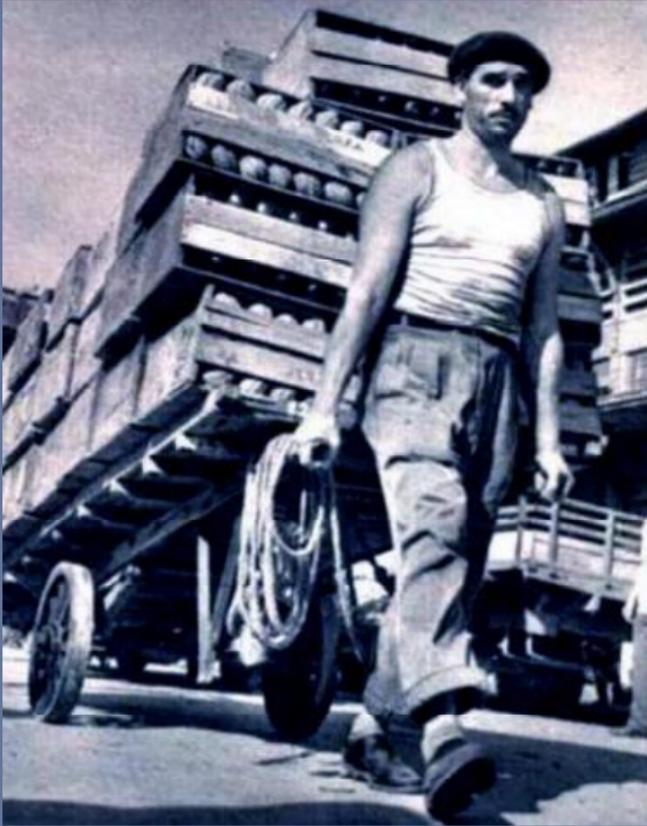
Os incipientes poemas de Edison Carneiro, em *Musa capenga*, não obstante denunciarem a procura de uma elocução literária inovadora e de uma personalidade expressiva característica do seu autor, servem de manancial a muitos cursos de água que podem ser derivados da sua cachoeira de sugestões e aportes culturais.

Bem verdade que o próprio autor – apesar dos dezesseis anos, idade em que a razão e a autocrítica

não são parceiras constantes – vê a precariedade da sua musa ou do seu invento artístico, propondo como referencial definidor o epíteto *capenga*. Mas esta poesia *gauche* não foi vã. Foi um primeiro campo de prova para as idéias e as palavras de um rebelde que deixaria seu nome inscrito entre as mais fidedignas contribuições ao estudo da cultura popular brasileira; estudo fundado na constituição étnica deste caleidoscópio vivo chamado cultura brasileira.

A partir da descoberta destes textos por Gil Francisco, passamos, todos nós que chegamos depois do seu achado, a dever ao abelhudo e afortunado investigador o primeiro impulso ao estudo da gênese da escritura do poeta e etnólogo Edison Carneiro. Estamos, portanto, diante de um caso bem-sucedido de pesquisa de fontes e documentos da memória cultural. O mérito de Gil Francisco reafirma a máxima de Pessoa que, pequena, aqui ressoa:

Tudo vale a pena...



O “burro sem rabo”, do início do século XX.



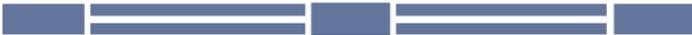
REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. O jovem feiticeiro. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n. 3, dez. 1936.
- AMADO, Jorge. *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria*. Rio de Janeiro, Record, 1988.
- ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista: autobiografia literária em forma de carta*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1998.
- ALVES, Ívia. *Arco & Flexa: contribuição para o estudo do modernismo*. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978, 151 p.
- AMADO, Jorge. *Tereza Batista cansada de guerra*. Rio de Janeiro, Record, 1972.
- AMADO, Jorge. *Tocaia Grande: a face obscura*. Rio de Janeiro, Record, 1984.
- AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem; apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverá*. Rio de Janeiro, Record, 1992.

- ANDRADE MURICY. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, vols. I e II. 3ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- ARCO & FLEXA. Edição fac-similar, revista literária de 1928/1929, Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. (Nº 1: 66 p., nº 2/3: 70 p., nº 4/5: 90 p.)
- BASTOS, Abgar. Bopp, Belém, Antropofagia e Cobra Norato. In Raul Bopp: *Mironga e outros poemas*. Rio, Civilização Brasileira, 1978, p. 132-136.
- BOPP, Raul. *Mironga e outros poemas*. Rio, Civilização Brasileira, 1978.
- CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*. 2ª ed. São Paulo. Invenção, 1979.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5ª ed. São Paulo, Nacional, 1967.
- COSTA, Sosígenes. *Iararana*; introdução, apuração do texto e glossário por José Paulo Paes; apresentação de Jorge Amado; ilustrações e capa de Aldemir Martins. São Paulo, Cultrix, 1979. 115 p.
- COSTA, Sosígenes. *Obra poética*. 2ª ed., revista e ampliada por José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix / INL, 1978. 317 p.
- CRUZ, Gutemberg. *Édison Carneiro*. Blog do Gutemberg, 2007. <http://blogdogutemberg.blogspot.com/2007/05/dison-carneiro.html>
- DELLA VOLPE, Galvano. *Sociologia*. São Paulo, Ática, 1980.

- FREYRE, Gilberto. *Tempo morto e outros tempos*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1975.
- GILFRANCISCO. *Musa Capenga – Poemas de Edison Carneiro*. Salvador, Letras da Bahia, 1996.
- GODOFREDO FILHO. *Samba Verde*, Rio de Janeiro, Pongetti, 1928.
- MONTEIRO LOBATO. Crítica. In: AMADO, Jorge: *Tieta do Agreste*. Rio de Janeiro, Record, 1977.
- MONTEIRO LOBATO. Paranóia ou mistificação [Crítica originalmente publicada em dezembro de 1917]. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo, Brasiliense, 12ª ed. 1967, p. 59-65.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura brasileira*. 3ª ed. São Paulo, Ática, 1977.
- PAES, José Paulo. Iararana ou o modernismo visto do quintal. In Sosígenes Costa: *Iararana*; introdução, apuração do texto e glossário por José Paulo Paes; apresentação de Jorge Amado; ilustrações e capa de Aldemir Martins. São Paulo, Cultrix, 1979, p. 3-19.
- PAES, José Paulo. *Meia palavra*. São Paulo, Cultrix, 1968. 58 p.
- PAES, José Paulo. *Pavão, parlenda, paraíso: uma tentativa de descrição crítica da poesia de Sosígenes Costa*. São Paulo, Cultrix / PACCE, 1977. 127 p.
- PENA FILHO, Carlos: *Livrogeral*; poesia. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1969.
- ROSA, João Guimarães. Literatura deve ser vida. Um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa. In: *Exposição do novo livro alemão*. Frankfurt am Main, Ausstellungs und Messe-GmbH des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels, 1971.

- SCHAFF, Adam. *Historia e verdade*. São Paulo, Martins Fontes, 1978.
- SEIXAS, Cid. *Iararana*, a grande epopéia do modernismo grapiúna. Belo Horizonte, *Minas Gerais Suplemento Literário*, 29 de março de 1980, p. 4-5.
- SEIXAS, Cid. Modernismo e diversidade: impasses e confrontos de uma vertente regional. *Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana, UEFS, v. 3, n° 2, 2004, p. 52-61.
- SEIXAS, Cid. O tom épico do modernismo na Bahia. Salvador, *Letra Viva*, Suplemento do *Diário Oficial* e da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, n° 1, nov. 1987, p. 4-5.
- SEIXAS, Cid. Recensão crítica a *A Descoberta da América pelos Turcos*. Colóquio/Letras, n.º 140/141, 1996, p. 341.
- SEIXAS, Cid. *Jorge Amado: Da guerra dos santos à demolição do eurocentrismo*. Salvador, CEDAP, 1993.
- SEIXAS, Cid. *Triste Bahia, oh! Quão dessemelhante. Notas sobre a literatura na Bahia*. Salvador, EGBA / Secretaria da Cultura e Turismo, 1996. (Coleção As Letras da Bahia)
- SERRA. Ordep. Jorge Amado, sincretismo e candomblé. In: *Águas do rei*. Petrópolis, Vozes, 1995, p. 289-360.
- VVAA. Arco & Flexa. Edição fac-similar – 1928/1929. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.



LIVROS DO AUTOR

POESIA

Temporário; poesia. Salvador, Cimape, 1971 (Coleção Autores Baianos, 3).

Paralelo entre homem e rio: Fluviário; poesia. Salvador, Imprensa Oficial da Bahia, 1972.

O signo selvagem; metapoema. Salvador, Margem / Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1978.

Fonte das pedras; poesia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979.

Fragmentos do diário de naufrágio; poesia. Salvador, Oficina do Livro, 1992.

O espelho infiel; poesia. Rio de Janeiro, Diadorim, 1996.

ENSAIO E CRÍTICA

O espelho de Narciso. Livro I: Linguagem, cultura e ideologia no idealismo e no marxismo; ensaio. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1981.

- A poética pessoana: uma prática sem teoria*; ensaio. Salvador, CEDAP; Centro de Editoração e Apoio à Pesquisa, 1992. (Tiragem fora do comércio.)
- Godofredo Filho, irmão poesia*; ensaio. Salvador, Oficina do Livro, 1992. (Tiragem fora do comércio.)
- Poetas, meninos e malucos*; ensaio. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1993. (Cadernos Literatura & Lingüística, 1.)
- Jorge Amado: Da guerra dos santos à demolição do eurocentrismo*; ensaio crítico. Salvador, CEDAP, 1993.
- Literatura e intertextualidade*; ensaio. Salvador, CEDAP, 1994.
- Herberto Sales. Ensaaios sobre o escritor*. Salvador, Oficina do Livro, 1995. (Tiragem fora do comércio.)
- O viajante de papel*. Perspectiva crítica da literatura portuguesa. Salvador, Oficina do Livro, 1996. (Tiragem fora do comércio.)
- Triste Bahia, oh! quão dessemelhante*. Notas sobre a literatura na Bahia. Salvador, Egba; Secretaria da Cultura, 1996.
- O lugar da linguagem na teoria freudiana*; ensaio. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1997. (Col. Casa de Palavras)
- O silêncio do Orfeu Rebelde e outros escritos sobre Miguel Torga*; ensaios. Salvador, Oficina do Livro, 1999. (Tiragem fora do comércio.)
- O trovadorismo galaico-português*; ensaio crítico e antologia. Feira de Santana, UEFS, 2000.
- Três temas dos anos trinta*; textos de crítica literária. Feira de Santana, UEFS, 2003. (Cadernos de sala de aula, 1)
- Os riscos da cabra-cega. Recortes de crítica ligeira*. Org., intr. e notas Rubens Alves Pereira e Elvya Ribeiro Pereira. Feira de Santana, UEFS, 2003. (Col. Literatura e diversidade Cultural, 10)

NO EXTERIOR

The savage sign / O signo selvagem; poesia; trad. Hugh Fox. Lansing, Ghost Dance, 1983. (Edição bilingue norte-americana.)

E-BOOKS

Desatino romântico e consciência crítica. Uma leitura de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Cedap, Coleção Oficina do Livro, v. 1, E-book.br, 2014. Web: issuu.com/e-book.br/docs/camilo

O silêncio do Orfeu Rebelde e outros escritos sobre Miguel Torga, 2 ed. Cedap; Oficina do Livro, E-book.br, 2015. Web: issuu.com/cidseixas1/docs/torga

Literatura e intertextualidade. Cedap; Oficina do Livro, E-book.br, 2015. Web: issuu.com/cidseixas1/docs/intertextualidade

Noventa anos do modernismo na Feira de Santana de Godofredo Filho. E-book.br; UEFS, 2015. Web: issuu.com/e-book.br/docs/godofredofilho

Os riscos da cabra-cega. Recortes de crítica ligeira. 2 ed., Cedap; Oficina do Livro E-book.br, 2015. Web: issuu.com/cidseixas1/docs/cabra-cega

Da invenção à literatura. Textos de teoria e crítica. Cedap, Coleção Oficina do Livro, E-book.br, v. 4, 2015. Web: issuu.com/e-book.br/docs/invencao

Orpheu em Pessoa. Org. Cid Seixas e Adriano Eysen. Cedap, Coleção Oficina do Livro, E-book.br, v. 6, 2015. Web: issuu.com/e-book.br/docs/orpheu

Do inconsciente à linguagem. Uma teoria da linguagem na descoberta de Freud. Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: issuu.com/e-book.br/docs/inconsciente

- A Literatura na Bahia*. Livro 1: *Tradição e Modernidade*. Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: issuu.com/e-book.br/docs/tradicaomodernidade
- 1928: Modernismo e Maturidade*. Livro 2 de *A Literatura na Bahia*. Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: issuu.com/e-book.br/docs/1928
- Três Temas dos Anos 30*. Livro 3 de *A Literatura na Bahia*. Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: issuu.com/e-book.br/docs/anos30
- A essência ideológica da linguagem*. Livro I de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: issuu.com/e-book.br/docs/linguagem1
- Linguagem e conhecimento*. Livro II de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: issuu.com/e-book.br/docs/linguagem2
- Sob o signo do estruturalismo*. Livro III de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: issuu.com/e-book.br/docs/linguagem3
- O contrato social da linguagem*. Livro IV de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: issuu.com/e-book.br/docs/linguagem4
- A Linguagem: do idealismo ao marxismo*. Livro V de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: issuu.com/e-book.br/docs/linguagem5
- Stravinsky: uma poética dos sentidos. Ou a música como linguagem das emoções*. E-book.br, 2016. Web: issuu.com/e-book.br/docs/stravinsky
- Castro Alves e o reino de eros*. E-book.br, 2016. Web: issuu.com/e-book.br/docs/eros
- Espaço de transgressão e espaço de convenção*. E-book.br, 2016. Web: issuu.com/e-book.br/docs/espaco



PARTICIPAÇÃO

- CUNHA, Carlos; SEIXAS, Cid. (Org.). *Breve romanceiro do natal*; antologia poética. Salvador, Beneditina, 1972. (Coautoria)
- CUNHA, Carlos; SEIXAS, Cid. (Org.). *Sete cantares de amigo*; antologia poética. Salvador, Arpoador; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1975. (Coautoria)
- CUNHA, Carlos; SEIXAS, Cid. (Org.). *Lira de bolso*; poesia. Salvador, Arpoador/Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1975. (Coautoria)
- VV.AA.: *Antologia de Poetas da Bahia em Alfabeto Bruille*; poesia. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1976. (Coautoria)
- TAVARES, Luis Henrique Dias et alii: *Jorge Amado. Ensaios sobre o escritor*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1983. (Participação com o poema “Bahia de Todos os Santos”, dialogando com a obra amadiana.)
- TORGA, Miguel: *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996. (“Apresentação à edição brasileira”, p. 1-8.)
- GUERRA, Guido: *Vila Nova da Rainha Doida*; contos. Rio de Janeiro, Record, 1998. (“Os contos de Guido Guerra”, abas 1-2.)
- DAMULAKIS, Gerana: *O rio e a ponte; à margem de leituras escolhidas*. Salvador, Secretaria da Cultura e Turismo, 1999. (“A obra e o leitor: uma ponte necessária”, abas 1 -2.)
- TORGA, Miguel: *Contos da montanha*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999. (Artigo: “Os Sonhos do Sujeito e sua Construção Social”, p. 1-10.)
- BRASIL, Assis: *A Poesia Baiana no Século XX*. Antologia. Rio de Janeiro, Imago, 1999. (Participação com dois

- poemas: “Pasto das águas” e “Tebas revisitada: Cidade da Bahia”, p. 213-215.)
- CASTRO, Renato Berbert de. *As candidaturas de Almachio Diniz e Wanderley Pinho à Academia Brasileira*. Salvador, Academia de Letras da Bahia; Assembléia Legislativa, 1999. (Artigo: “Renato Berbert de Castro: o viajante de papel”, p. 7-12.)
- AZEVEDO et alii. *Um grapiúna no país do Carnaval*. Org. e revisão Vera Rollemberg. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado; Edufba, 2000. (Artigo: “O sumiço da santa: Um painel colorido da cultura mestiça”, p. 333-340.)
- BRASILEIRO, Antonio. *A estética da sinceridade & outros ensaios*. Feira de Santana, UEFS, 2000. (“Estética brasileira e identidade pessoal”, abas 1-2.)
- GUERRA, Emília Leitão. *Poemas escolhidos*. Salvador, Edições Cidade da Bahia, 2000. (“A poesia ‘familiar’ de Emília Leitão Guerra”, p. 7-17.)
- PEREIR, Roberval. *A unidade primordial da lírica moderna*. Feira de Santana, UEFS, 2000. (“Unidade do moderno e do contemporâneo”, abas 1-2.)
- CUNHA, Carlos. *A flauta onírica e novos poemas*. Salvador, Edições Cidade da Bahia; Fundação Gregório de Mattos, 2001. (Artigo: “Do velho preciosismo ao non sense pós-moderno”, p. 151-159.)
- PÓLVORA, Hélio, org. *A Sosígenes, com afeto*. Salvador, Edições Cidade da Bahia; Fundação Gregório de Mattos, 2001. (Artigo: “Sosígenes Costa, epopéia cabocla do modernismo na Bahia”, p. 75-84.)
- RIBEIRO, Carlos, org. *Com a Palavra o Escritor*. Salvador, Casa de Palavras; Fundação Casa de Jorge Amado, 2002. (Artigo: “Com a palavra Guido Guerra”, p. 64-73.)

- 
- BARROS, José Carlos. (Org.). *Bahia: Poetas e Poemas Contemporâneos*. Salvador, Módulo, 2003. (Poemas escolhidos, p. 67-76.)
- CANIATO, B. Justo; GUIMARÃES, Elisa, org. *Linhas e entrelinhas: Homenagem a Nelly Novaes Coelho*. São Paulo: Editora Casemiro, 2003. (Artigo: “Academia dos Rebeldes: Revisitando uma proposta não esboçada”, p. 71-76.)
- GUERRA, Guido. *Auto-Retrato*. Salvador, Fundação Gregório de Mattos, 2003. (Artigo: “Auto-Retrato do Escritor Guido Guerra”, p. 285-291.)
- MATTOS, Cyro; FONSECA, Aleilton, org. *O triunfo de Sosígenes Costa*. Ilhéus, Editus, 2005. (Artigo: “Irarana, um documento dos anos 30”, p. 143-156.)
- LEITE, Oliveira. (Org.). *Vertentes culturais da literatura na Bahia*. Salvador, Quarteto, 2006. (Artigo: “Jorge Amado e o canto épico da mestiçagem”, p. 39-50.)
- HOISEL, Evelina; RIBEIRO, M. de Fátima. (Org.). *Viagens: Vitorino Nemésio e intelectuais portugueses no Brasil*. Salvador, UFBA, 2007. (Artigo: “Hélio Simões e as relações luso-brasileiras”, p. 49-56.)
- GILFRANCISCO. (Org.). *Musa capenga* (obra esquecida de Edson Carneiro). Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2007. (Artigo: “A poesia de Édison Carneiro redescoberta por Gilfrancisco”, p. 11-19.)
- GUERRA, Guido. *Imortal irreverência: depoimentos e entrevistas*. Salvador, Ponte da Memória; Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2009. (Artigo: “Guido Guerra: do jornalismo à criação literária”, p. 15-22.)
- GUERRA, Guido. *Imortal irreverência: depoimentos e entrevistas*. Salvador, Ponte da Memória; Assembléia

- Legislativa do Estado da Bahia, 2009. (Depoimento: “A timidez escondida”, p. 119-138.)
- HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia. *Poesia e Memória: A poética de Myniam Fraga*. Salvador, Edufba, 2011. (Artigo “Palavra de mulher, coisa fecunda”, p. 291-294.)
- MATOS, Cyro de. *Berro de fogo e outras histórias*. Ilhéus, Editos, 2013. (Artigo de introdução ao livro: “A força selvagem”, p. 9-12.)
- SEIXAS, Cid; EYSEN, Adriano, org. *Orpheu em Pessoa*. Cedap, Coleção Oficina do Livro, E-book.br, v. 6, 2015. Web: issuu.com/e-book.br/docs/orpheu (Artigo: “Fernando Pessoa, centro constelar do grupo Orpheu”, p. 161-180.)



O QUE É **e-book.br**

A Editora Universitária do Livro Digital, identificada como **e-book.br**, é um projeto editorial do CEDAP, compartilhado por instituições de ensino e pesquisa voltadas para o trabalho de difusão do livro. Conta atualmente com a participação da UEFS, com vistas ao apoio da Biblioteca Nacional.

Os trabalhos publicados pela Editora Universitária do Livro Digital são de acesso gratuito aos leitores.

Propõe-se a funcionar de modo integrado, com núcleos independentes, ou **unidades editoriais**, em instituições de ensino e pesquisa. Na qualidade de universidade à qual está ligado o proponente da iniciativa, a UEFS sedia a **e-book.br**, em cujo *campus* funciona a Coordenação do projeto.

Caberá a cada Unidade Editorial criar suas próprias Coleções de Livros que, embora com linhas editoriais e *designs* gráficos independentes, deverão utilizar a marca da **Editora Universitária do Livro Digital | e-book.br**.

Os livros eletrônicos da **e-book.br** também podem ser impressos em tiragens destinadas a divulgação, leitura em bibliotecas e outras formas de distribuição.

A LITERATURA NA BAHIA
Impasses e confrontos de uma vertente regional

- 1 | Tradição e modernidade
- 2 | 1928: Modernismo e maturidade
- 3 | Três temas dos anos trinta



Cid Seixas é jornalista e escritor. Antes de se tornar professor universitário, atuou na imprensa como repórter, *copy desk* e editor, trabalhando em rádio, jornal e televisão. Fundou e dirigiu um dos mais qualificados suplementos literários, o *Jornal de Cultura*, publicado na Bahia pelos Diários de Notícias. É graduado pela UCSAL, mestre pela UFBA e doutor pela USP.

Na área de editoração, dedica-se a planejamento e projeto de livros e outras publicações. Além de ter colaborado com jornais e revistas especializadas – entre os quais *O Estado de S. Paulo* e a *Colóquio Letras*, de Lisboa –, assinou, durante cinco anos, a conceituada coluna “Leitura Crítica”, no jornal *A Tarde*.

Professor Titular aposentado da Universidade Federal da Bahia e Professor Adjunto da Universidade Estadual de Feira de Santana, onde atuou nos projetos de criação do Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural, bem como da UEFS Editora.

1928: MODERNISMO E MATURIDADE

é o segundo volume de
A LITERATURA NA BAHIA

“Do modernismo paulista ao regionalismo do Nordeste”, “Uma gesta cabocla do modernismo brasileiro”, “O sumiço da santa: síntese do romance urbano de Jorge Amado”, “O romancinho dos turcos” e “Edson Carneiro, o etnólogo e o poeta desconhecido” são os cinco textos aqui incluídos.

Com o subtítulo *Impasses e confrontos de uma vertente regional*, a série de e-books *A Literatura na Bahia* leva gratuitamente ao público da rede mundial de computadores importantes informações sobre a vida cultural baiana.

e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL