

A cidade desejada e sublimada por Jorge Amado: os lugares imaginados em *Bahia de Todos-os-Santos*: guia de ruas e mistérios de Salvador

Ricardo Araújo Barberena¹

O livro *Bahia de Todos-os-santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*, publicado em 1944, foi inicialmente ilustrado pelas magníficas gravuras de Manuel Martins. A partir de 1976, as edições foram iluminadas pelos desenhos de Carlos Bastos. Tanto na escritura de Jorge Amado quanto nas ilustrações, percebe-se uma capital baiana tranquila e provinciana cuja população, que não ultrapassava 300 mil pessoas, movimenta-se pelas diferentes celebrações à vida. Devido às profundas transformações urbanas, o *guia* sofreu algumas alterações nas suas diferentes versões ao longo dos anos, mantendo-se, entretanto, a estrutura fundamental e o espírito do livro: a produção de uma espécie de enciclopédia do *ser/estar* baiano – cenários, histórias, velhas ruas, novas avenidas, costumes, festas, miséria, alegria, igrejas, candomblé, santos, orixás e personagens variados.

Ao longo das suas páginas, o texto literário presentifica uma imagem real e mágica de uma territorialidade permeada por mistérios cotidianos. Com mais de quarenta anos de sucessivas edições no Brasil, Argentina e Portugal, este livro se apresenta como uma homenagem à capital baiana. Cabe lembrar que, em 1944, Jorge Amado voltara havia apenas dois anos do seu exílio na Argentina e no Uruguai. Ao regressar ao Brasil, foi preso por um tempo, mas, após a sua liberdade provisória, recebeu ordens de cumprir prisão domiciliar na cidade de Salvador. E é nesse período que o escritor baiano trabalhará na redação do jornal *O Imparcial* e também lutará politicamente pela libertação de Luís Carlos Prestes. Mas é justamente nesse momento de profundo engajamento político que o escritor produzirá seu encantador *guia*, que se materializa como se fosse uma cartografia lírica do sentir, do amar, do respirar, do andar, do festejar *baiano*.

Talvez um dos capítulos do livro traduza perfeitamente a pulsão desejante desse *guia*: “Canto de amor à Bahia”. Como é sabido, Jorge Amado costumava relatar que jamais relia um livro depois de publicado, mas o seu *guia* é uma grande exceção por se tratar de uma obra de referência que merecia ampliação e atualização constante. Para acrescentar novos elementos, novos personagens, novas emoções e as profundas mudanças

¹ Doutor em letras e professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: ricardo.barberena@puers.br

urbanas, o escritor realizou em 1960 a primeira atualização, na qual foram feitos cortes, como o do capítulo que tematiza a falta de bons cinemas na cidade. A segunda ampliação, por sua vez, realizou-se seis anos depois (e é nessa edição que se insere o capítulo “Baiano é um estado de espírito”). Considerada a atualização mais importante, a terceira ampliação será feita no início dos anos 1970 e nela o panorama artístico da cidade merece especial atenção. Apenas em 1986 Jorge Amado organizará a sua última revisão. No entanto, é importante observar que o livro mantém a sua essência ao longo de todos os anos, pois, se fisicamente a cidade mudou, permanece inalterada a prosa poética na elaboração de um descritivismo sublime da “Roma negra”.

Ilustre protagonista, a cidade de Salvador transforma-se numa territorialidade que permite aos seus passantes uma migração em direção ao Outro: outros amores, outros estados *epifânicos*, outras experimentações antilogocêtricas, outras negociações simbólicas e míticas. A secreta *magia-magma* da cidade possibilita um transitar sem se perder. E é justamente nesse rito de espiritualização e escapismo que se vislumbra uma cartografia de um caminho por vir. Se pensarmos no ritmo anônimo dos caminhantes da metrópole, estamos diante de uma sublime poética dos mapas errantes identitários. A metaforicidade do peregrinar-nas-vielas se aproxima do ensinamento de Vico, segundo o qual os homens fazem sua própria história e sua própria geografia. Salvador configura-se, portanto, como um espaço de *ressimbolização* de laços afetivos e oníricos. Afinal, a cidade transforma-se num organismo vivo que “respira” através da movimentação cadenciada dos passantes. Localidade mítica e labiríntica, essa Salvador de Jorge Amado (2012) materializa-se enquanto teatro de uma caçada profética e salvacionista que sintetiza a fragilização do *Eu-caminhante* e a agitação do pulsante desejo do erótico-amoroso. *Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios*, leitura obrigatória no estudo sobre o imaginário da capital baiana, singulariza uma cidade onde a contingência humana se apresenta atordoada pela proliferação de caminhos apaixonados nos quais o passeador precisa aprender a derivar entre as múltiplas cidades que compõem a cidade.

Jorge Amado institui um olhar etnográfico que fixa residência no ondulante, no fugidio, no infinito. Salvador se configura como uma metrópole de travessias e passagens, numa rede de imagens que perpassam pelas peculiaridades de lugares como o desassossegado beco do Sossego e a melancólica rua da Alegria. Mas é importante salientar que o livro de Jorge Amado é muito maior que uma celebração turística da capital. Antes de qualquer coisa, trata-se de uma estética lírica de arrasadora força imagética. A obra encontra-se dividida estruturalmente em diversos

textos que deflagram uma tessitura em mosaico e miniaturização. Quem caminha pela capital baiana se depara com essa arquitetura lírica e desajante dos textos de Jorge Amado.

Como define Victor Hugo, “a Cidade é um livro”. Ao transitarmos por este livro de pedra que é Salvador, vivenciamos as ruas e as distâncias enquanto signos desse ninho de celebração, profanação, sacralização, segredos. Pensar neste *guia* de Amado é refletir sobre a identidade baiana enquanto seres que experienciam a mesma cidade sob diferentes formas de alojamento e reunião. O espaço urbano com suas significações inesperadas é apreendido por meio de um pensamento especializado no qual se permite uma meditação sobre as nossas práticas de errância e os nossos fluxos de Ser.

A cidade, enquanto tema e não apenas cenário literário, nunca surge como ela é, mas sempre por meio de projeções que a transformam em cidades sempre simbólicas, pois as paisagens urbanas se originam do olhar subjetivado e intimista do escritor. Assim sendo, a cidade é símbolo, expressão polissêmica do homem face às circunstâncias que o envolvem. Em especial com o advento da modernidade, entendida aqui como o período iniciado com a urbanização decorrente da Revolução Industrial a partir de meados do século XIX, as transformações na cidade são tão grandes, em termos estruturais, arquitetônicos e também sociais, que levaram muitos escritores a trabalhá-la, a cidade, não apenas como paisagem (tipo de tratamento que exigiria dela uma estabilidade, o que não mais ocorre), mas como tema para sua produção, revelando assim os dilemas modernos decorrentes da instabilidade da própria imagem da cidade e da velocidade com que essa imagem vinha se alterando. Nesse sentido, Kevin Lynch afirma:

A cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados. Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores [...]. Se, em linhas gerais, ela pode ser estável por algum tempo, por outro lado está sempre se modificando nos detalhes. Só um controle parcial pode ser exercido sobre seu crescimento e sua forma. Não há resultado final, mas apenas uma contínua sucessão de fases (Lynch, 1997, p. 1-2).

Um dos escritores que mais profundamente desenvolveram o tema da cidade como palco de mudanças fortes e velozes foi Charles Baudelaire (2006), que, no soneto “A uma passante”, adota a postura e o dilema do *flâneur*: ele é o homem *na* multidão, mas não é o homem *da* multidão; é aquele que é solitário entre a massa, que a observa, mas não para revelá-la, e sim para revelar sua própria incapacidade de preservar por um tempo maior do que um instante a mulher que ele teria amado. A ideia de um desejo irrealizado, de uma pulsão que não pode ser levada adiante,

portanto, está tão arraigada à *flânerie* que chega a ser parte constitutiva desse sujeito. Baudelaire abre o poema, em seu primeiro verso, dando-nos uma localização espacial: a rua. É desse lugar que o eu lírico fala: do meio da rua. É esse o olhar da modernidade, um olhar que não se encontra isolado, mas sim inserido na multidão. E é essa multidão que o *guia* de Amado perseguirá nas ruelas, nos candomblés, nas festas, nas praias, no pelourinho. Do meio dessa multidão, no entanto, o narrador “resgata” detalhes aparentemente supérfluos que acabam por constituir um museu de sentimentos e reminiscências de grande beleza e doçura.

Esse *flâneur*, embalado pelo som dos atabaques, saboreia o encanto evanescente no momento em que são captados os diferentes protagonistas urbanos. Mas essa migração urbana e mundana, bem como o impasse entre a inserção na modernidade (o escritor no meio da rua) e a sua negação (a passante que some antes que o escritor pudesse amá-la), já está contida na própria modernidade. Ao acompanhar os plurais retratos deflagrados no guia de Jorge Amado, evidenciamos quatro traços da modernidade: o não acabado, o fragmentário, a miniaturização, a autonomia. Essas lascas cotidianas, marcadas por feixes identitários, justificam-se pela velocidade de um mundo moderno que só pode ser recomposto por meio de uma escritura mnemônica, pautada por um olhar caleidoscópico. Diante de todo esse detalhismo urbano, o narrador sabe que poderá cometer uma injustiça: primeiro ao ignorar todas outras miudezas que a rua moderna lhe oferece e depois porque sabe que mesmo aquele detalhe por ele escolhido é evanescente. O escritor-observador não se contenta em descrever cartesianamente as formas e distâncias da cidade, pois, ao relatar as particularidades espaciais, articula-se uma estrutura romanesca na qual a cidade se apresenta como um cenário afetivo, sinestésico, sonoro, psíquico, subjetivo.

Enquanto territorialidade fantasmática e fictícia, a Salvador amada por Jorge Amado se metamorfoseia num local de *fantasia* ontológica. Como aponta Roland Barthes (2003), não há como dissociar *fantasia* de dois elementos: o próprio indivíduo e a noção de “desejo”. Assim sendo, a fantasia é, em última análise, inconsciente. Ao trazê-la ao nível da consciência, ao revelá-la e dar-se conta dela, o sujeito é capaz de escapar a “processos de defesa mais primitivos” (Barthes, 2003, p. 233) que entrariam em jogo. Mais um aspecto sobre a fantasia: ela é, para o teórico francês, um “roteiro, mas roteiro estilhaçado” (Barthes, 2003, p. 230). Ela se ocupa de fragmentos, de pequenos elementos que são captados quase que ao acaso e que dizem respeito exclusivamente à subjetividade daquele que a busca. Para poder, enfim, perseguir uma fantasia, é preciso adotar uma estrutura que a represente; se a fantasia estilhaça roteiros,

não é possível persegui-la segundo um programa fixo visando um objetivo. Nesse sentido, Jorge Amado lançará os dados para que eles não possam abolir o acaso da travessia e da errância pelas ruas sugestivas e saborosas de Salvador: rua da Agonia, ladeira da Água Brusca, rua do Chega Negro, rua da Força, rua dos Marchantes. Com seus múltiplos traços rizomáticos, o *guia* poderia ser catalogado como um livro-móvil que pode ser lido a qualquer ponto. Uma mesma página pode ser final ou começo. Da mesma forma, qualquer ruela pode ser partida ou chegada para um flunar pela parte carnosa da cidade: o seu imaginário e a sua fantasia. É bom lembrar outro escritor que também se afasta da organização metódica e linear ao descrever oniricamente o espaço urbano: Walter Benjamin, em *Rua de mão única* (1987). Por meio de força serial e descontínua, o filósofo concentrou os traços da experiência da vida citadina, ao menos a maioria deles, por intermédio de uma compilação de fragmentos, mais ou menos biográficos, mais ou menos literários, que juntos mostram um olhar fantasmático e surrealista. Esse olhar é construído muito a partir de suas próprias reminiscências sobre a infância em Berlim e de suas anotações soltas sobre a cidade de Paris. Em muitas passagens do seu *guia*, Jorge Amado se assemelha a esse tom surreal no qual as bricolagens do cotidiano são impulsionadas por uma energia intimista e arbitrária. Nesta atmosfera de sonho e realidade, o escritor baiano flana pelas ruas de Salvador. Segundo Benjamin, o *flâneur* é aquele que caminha distraidamente pelas ruas, percebendo e observando a multidão, perdido em pensamentos e na “esgrima” corporal para desviar da massa que também caminha. Fica uma pergunta: como alguém caminha distraidamente e ao mesmo tempo observa? No entanto, é essa a contradição que define a postura do *flâneur*: ele observa, mas quase sempre volta-se para si mesmo. No *flâneur*, o desejo de ver festeja o seu triunfo. As descrições reveladoras da cidade grande não se originam nem de um nem de outro; procedem daqueles que, por assim dizer, atravessaram a cidade distraídos, perdidos em pensamentos ou preocupações. É interessante notar que, para Benjamin, só é possível para o poeta realizar uma grande descrição da cidade se o que estiver em jogo forem os seus próprios pensamentos ou preocupações. O que deve estar em jogo para o poeta, portanto, é sua subjetividade; é a única forma de fazer um retrato fiel da cidade: interiorizando-a, fazendo dela cenário e traço das discontinuidades do indivíduo.

Ao tecer espaços cotidianos matizados por um “batalhão de detalhes”, o escritor baiano, embora não queira representar a sua cidade à exaustão, acaba por agenciar uma poderosa mimese que mistura beleza e sofrimen-

to, fartura e fome, risos álares e lágrimas doloridas. Esse léxico urbano se espalha da casca amarela e linda da laranja aos gomos podres que repugnam ao paladar. O passeio por ruas seculares, igrejas, mercados, trapiches e praias conduz o leitor também ao lado obscuro da cidade, diferentemente dos guias turísticos e prospectos oficiais. A falta de higiene e a miséria são expostas cruelmente sem que se institua um pacto de reparação dos males sociais. Com a eliminação de uma possível maquiagem social, o *guia* de Amado se transforma igualmente num testemunho da deterioração, do recalque, do refugio, do inominável, do lixo. Pensado nesses termos, poderíamos definir esse “estranho” *guia* como um mapa de navegação pelos signos residuais que gravitam num espaço solapado e eclipsado pela cultura dominante. Ao entregar a cidade por inteiro, a obra não faz concessões quanto à degradação do ambiente e da arquitetura, pois, em um movimento intercambiante e pendular, o texto celebra e combate. Sem omissões, o *guia* não apenas olha para a cidade, mas também *repara* as sobras-da-cidade. Ou seja: é um olhar que vê, mas depois *repara*.² Não há como deixar de reparar aquela rotina de exclusão. Mas combater a cegueira social é também propor uma prática de *viver-juntos* entre os diferentes membros da sociedade. E esse *viver-juntos* se orquestra necessariamente por meio de um *pathos da distância* – uma partilha das distâncias entre um Eu e um Outro. Segundo Nietzsche, o *pathos da distância* é definido como “o fosso entre um ser humano e outro, entre uma classe e outra, a multiplicidade de tipos” (Nietzsche, 2006, p. 87).

O *viver-juntos* aqui não se refere à vida a dois, mas à “vida livre em companhia de algumas pessoas”. O que define essa partilha das distâncias é o fato de que não há uma hierarquia de poder, mas, sim, de potências entre os que nessa partilha convivem. Entre a cidade baixa e a cidade alta, compartilham-se ritos limiares evocados por habitantes, sejam eles célebres ou anônimos. Ao longo das páginas do lírico *guia*, os sujeitos-que-vivem-juntos ganham vida como se fossem personagens de um romance, marcado por uma pulsante mitologia urbana e transformadora. Cabe ressaltar, entretanto, que cada residente dessa territorialidade tem seu próprio ritmo. Afinal, sob o céu de Salvador, os seres se movem numa constante paralaxe de identidades. Nesse sentindo, a cidade de Jorge Amado é absolutamente idiorrímica. Segundo Roland Barthes (Barthes, 2003, p. 180), a idiorritmia é a forma mais acabada da fantasia. Nos agrupamentos humanos, cada um possui seu ritmo próprio. Não há uma figura que dite o ritmo do grupo. Na verdade, diz Barthes, a própria noção inicial de ritmo já é particular, o que tornaria inclusive um pleonismo o uso do radical *ídi* associado a ritmo.

² Na epígrafe de *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, consta: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (Saramago, 1995).

No entanto, a partir de um ponto (que Barthes localiza no período ático), a palavra passa a ter uma noção de movimento regular, regrado, o que faz com que o teórico francês tenha de lançar mão do seguinte esquema: Ídios ≠ ritmo, Ídios = *rhythmós*. Ou seja, a idiorritmia está associada a essa noção inicial de ritmo, que é individual, particular, é uma forma de nos aproximarmos de “nosso descontínuo fundamental”. Essa ideia da idiorritmia como uma forma de aproximação com o descontínuo é muito interessante, pois dá ao traço um caráter de “iniciação”: para que o indivíduo possua a idiorritmia, ele deve aceitar seu descontínuo. E é justamente esse ritmo próprio e esse descontínuo que marcam o *guia* de Jorge Amado.

Mas o território não é somente percebido pela visão do espaço. Segundo Roland Barthes, existe uma hierarquia entre os cinco sentidos que variou ao longo da história da humanidade. Na Idade Média, o sentido dominante era o ouvido; porém, a partir do Renascimento opera-se uma inversão, passando a ser a visão o sentido dominante. Há algo na escuta, no entanto, que proporcionaria a situação fantasmática do *viver-juntos* com mais propriedade do que a visão. Nas comunidades, seria a escuta que determinaria a vida idílica imaginada por Barthes, pois o traço “escuta” tem como uma das propriedades o poder de “demarcar o território”; “território: rede polifônica de todos os ruídos familiares: os que posso reconhecer e que, desde então, são os sinais do meu espaço” (Barthes, 2003, p. 154). Quando a escuta demarca um território, ela traz uma familiaridade. A pessoa *conhece* aqueles sons, eles lhe *pertencem*. É quase impossível dissociar essa definição de uma sensação de “segurança” e conforto. Ruídos conhecidos não nos trazem preocupações, diferentemente de ruídos desconhecidos, que nos obrigam a um trabalho hermenêutico: o que esse ruído representa? Aproximando esses conceitos ao *guia*, percebemos que o texto de Jorge Amado é também um tratado sonoro da cidade. Sons e sentidos compartilhados a cada esquina a fim de traçar territorialidades provisórias: o som dos orixás, o som das igrejas, o som da Cidade Baixa, o som do Pelourinho, o não-som da sacralização e da espiritualização.

A Salvador polifônica apresenta uma pertença sinfônica na qual muitos ruídos e cânticos convidam ao rito celebratório do espaço sonoro. Se essa Salvador é orquestrada por uma espiritualidade fônica, ela também é um grande espelho para que o escritor possa se observar. Segundo Benjamin, Paris é uma cidade dos espelhos. Se analisarmos o uso do termo “espelho” na expressão benjaminiana, poderemos encontrar mais um traço fundamental para a forma como a cidade é captada. O espelho serve como uma forma de reconhecimento de si mesmo, retrato imediato que ele é. Mas esse reconhecimento vem associado a um estranhamento, pois, ao projetar nossa imagem para

fora de nós mesmos, o espelho nos faz encarar nossa subjetividade de forma objetiva; tornamo-nos objetos de nossa própria observação. Ao pensarmos nessa expressão associada ao termo “cidade”, chegamos a um ponto duplo: enxergar a cidade é enxergar a nós mesmos como parte constitutiva dessa cidade. Paradoxalmente, afastamo-nos de nossa subjetividade para atá-la à objetividade da representação cidadina e nos embaralhamos nas imagens que fazemos da cidade. E, como observar é sempre ser observado, os espelhos também captam o sujeito na cidade, antes até de ele captar a si mesmo:

Paris é a cidade dos espelhos: o espelhado asfalto de suas ruas.

Diante de cada bistrô recantos envidraçados: aqui as mulheres se vêem mais do que em qualquer outro lugar. Destes espelhos é que sai a beleza dos parisienses. Antes que o homem as aviste, elas já experimentaram dez espelhos (Benjamin 1987, p. 197).

Enxergar a cidade é, portanto, enxergar-se na cidade. É necessária uma carga de personalidade para retratá-la. Jorge Amado também passeia, não só na rua, mas em si mesmo. Pelo largo das Sete Portas, ou talvez pela rua dos Quinze Mistérios, somos ensinados pelo escritor que devemos nos perder na cidade. Afinal, é preciso muita instrução para flanar pelas artérias urbanas.

Referências

AMADO, Jorge (2012). *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. São Paulo: Companhia das Letras.

BARTHES, Roland (2003). *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes.

BAUDELAIRE, Charles (2006). *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BENJAMIN, Walter (1987). *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense.

LYNCH, Kevin (1997). *A imagem da cidade*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

NIETZSCHE, Friedrich (2006). *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras

SARAMAGO, José (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras

Recebido em dezembro de 2012.

Aprovado em abril de 2013.

resumo/abstract

A cidade desejada e sublimada por Jorge Amado: os lugares imaginados em *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*

Ricardo Araújo Barberena

O livro *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*, de Jorge Amado, publicado em 1944, retrata uma capital baiana tranquila e provin-

ciana cuja população, que não ultrapassava 300 mil pessoas, movimentava-se pelas diferentes celebrações à vida. Devido às profundas transformações urbanas, o guia sofreu algumas alterações nas suas diferentes versões ao longo dos anos, mantendo-se, entretanto, a estrutura fundamental e o espírito do livro: a produção de uma espécie de enciclopédia do ser/estar baiano – cenários, histórias, velhas ruas, novas avenidas, costumes, festas, miséria, alegria, igrejas, candomblé, santos, orixás e personagens variados. Ao longo das suas páginas, o texto literário presentifica uma imagem real e mágica de uma territorialidade permeada por mistérios cotidianos. É importante observar que o livro mantém a sua essência ao longo de suas diferentes edições, pois, se fisicamente a cidade mudou, permanece inalterada a prosa poética na elaboração de um descritivismo sublime da “Roma negra”.

Palavras-chave: Jorge Amado, *Bahia de Todos-os-Santos*, Salvador.

The desired and sublimated city by Jorge Amado: places imagined in *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios de salvador*

Ricardo Araújo Barberena

The book *Bahia de Todos-os-santos: guia de ruas e mistérios de Salvador* (Bahia of all-saints: a guide to the streets and mysteries of Salvador), by Jorge Amado (published in 1944), portrays an easygoing and provincial capital of Bahia. The population, which was less than 300 thousand people, moved about in the different celebrations of life. Due to profound urban transformations, the book underwent alterations in the different versions published through the years. However, the underlying structure and the spirit of the book have remained: the production of an encyclopedia of what it means to be/being “baiano” – sceneries, stories, old streets, new avenues, traditions, parties, poverty, joy, churches, candomblé, orishas, and other characters. In its pages, the book presents a real and magical image of a territory permeated by ordinary mysteries. The book has maintained its essence throughout the different editions. Even if the city has changed physically, it remains unchanged in terms of its poetic prose and in the production of a sublime descriptivism of a “black Rome.”

Keywords: Jorge Amado, *Bahia de Todos-os-Santos*, Salvador.