



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

**TATIANE ALMEIDA FERREIRA**

**O IMAGINÁRIO MÍSTICO E CULTURAL DA CIDADE  
DA BAHIA: UMA LEITURA DE *BAHIA DE TODOS OS SANTOS*:  
GUIA DE RUAS E MISTÉRIOS, DE JORGE AMADO**

2013

**TATIANE ALMEIDA FERREIRA**

**O IMAGINÁRIO MÍSTICO E CULTURAL DA CIDADE  
DA BAHIA: UMA LEITURA DE *BAHIA DE TODOS OS SANTOS*:  
GUIA DE RUAS E MISTÉRIOS, DE JORGE AMADO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Benedito José de Araújo Veiga

Feira de Santana – BA  
2013

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

F444i Ferreira, Tatiane Almeida  
O imaginário místico e cultural da cidade da Bahia : uma leitura de Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios, de Jorge Amado / Tatiane Almeida Ferreira. – Feira de Santana, 2013.  
153 f. : il.

Orientador: Benedito José de Araújo Veiga.

Mestrado (dissertação) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2013.

1. Literatura brasileira – Estudo e crítica. 2. Espaços urbanos – Representação. I. Veiga, Benedito José de Araújo, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

**TATIANE ALMEIDA FERREIRA**

**O IMAGINÁRIO MÍSTICO E CULTURAL DA CIDADE  
DA BAHIA: UMA LEITURA DE *BAHIA DE TODOS OS SANTOS*:  
GUIA DE RUAS E MISTÉRIOS, DE JORGE AMADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em  
Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC da Universidade  
Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito para  
obtenção do título de Mestre em Literatura.

Aprovada em 23 de agosto de 2013.

---

Prof. Doutor Benedito José de Araújo Veiga  
Orientador – UEFS

---

Prof<sup>a</sup>. Doutora Sônia Regina Caldas  
Membro – UCSAL

---

Prof<sup>a</sup>. Doutora Elvya Shirley Ribeiro Pereira

Membro – UEFS

À memória do grande escritor baiano, Jorge Amado.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conduzir durante essa pesquisa, e a Todos os Santos da Bahia;

À minha família pelo incentivo, mesmo este sendo, em muitos momentos, através do silêncio;

A meus irmãos Luciana e Ramon e, em especial, a Daiane, por me ouvir em diversos momentos críticos e conflituosos;

Às amigas Luciana e Manuela pela generosidade, que começa desde o momento em que me inscrevi para a seleção deste Mestrado, daí foram muitas histórias, risos e desabafos;

À professora Rita Queiroz por ter me ajudado a dar os primeiros passos no caminho da pesquisa;

Ao professor Benedito Veiga por compartilhar saberes a respeito do grande escritor baiano e por seu entusiasmo que me ajudou a seguir em frente;

Aos funcionários e aos professores doutores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural: Francisco Lima, Rosana Patrício, Adeíto Pinho e, em especial, a Celeste Pacheco, Elvya Pereira e Roberto Seidel.

Aos colegas do Mestrado pelas conversas e pelo aprendizado relacional;

À Dina pela mão estendida quando eu não esperava.

A todos que, de alguma forma, à sua maneira, contribuíram para esta pesquisa;

À Biblioteca Julieta Carteadó e, em especial, à bibliotecária Maria de Fátima;

À Biblioteca Setorial Pierre Klose;

Ao amado Jorge, por ter criado uma Bahia mágica que todos querem que exista, e por seu envolvimento com questões prementes da sociedade baiana que tornam suas obras sempre discursivas.

*Iemanjá fugiu e na fuga seus seios se romperam, e assim, surgiram as águas e também essa Bahia de Todos-os-Santos.*

## RESUMO

Este trabalho tem como proposta analisar a relação dialógica entre a literatura e sua ilustração, a fim de evidenciar a criação do imaginário formado acerca do povo negro-mestiço, das tradições, da mística que envolve a “Cidade da Bahia”, com o seu sincretismo religioso, fé e festas populares. Esse cruzamento discursivo dá origem a outras formas de leitura, interpretação, servindo para o entendimento de aspectos singulares acerca do variado universo mítico-religioso e cultural do lugar. Tomamos como exemplo a edição ilustrada de *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, de Jorge Amado, edição de 1977, que conta com os desenhos de Carlos Bastos. A abordagem é interdisciplinar porque a intenção do escritor era construir um painel artístico, histórico-cultural e humano da urbe baiana, por isso foram utilizadas diversas fontes de conhecimento, de linguagens artísticas, a fim de compreender um imaginário, gestado na realidade e na invenção. A cidade é amplamente divulgada quando o escritor se propõe a mostrá-la para uma turista imaginária, para que ela venha a conhecê-la em sua concretude. Por tais aspectos, o texto parece configurar um guia turístico, contudo, a sua característica lírica, entremeada ao mistério, permite constatar a sua qualidade ficcional. Além disso, a obra é um testemunho histórico-cultural, por discutir questões do passado e das que são prementes para a década em que o *guia* foi atualizado, visto que a cidade do Salvador se urbanizou ao longo do século XX e com ela cresceram problemas de caráter social e econômico.

**Palavras-chave:** Texto. Imagem. Cultura. História. Cidade. Mistério.



## ABSTRACT

This work aims at analyzing the dialogic relationship between literature and its illustration in order to show the creation of imaginary formed on the black – mixed people, the traditions, the mystique surrounding the "City of Bahia " with its syncretism religious, faith and popular festivals. This discursive intersection gives rise to other forms of reading, interpreting, serving for the understanding of the unique aspects about the varied universe mythical- religious and cultural place. We take as an example the illustrated edition of Bahia de Todos os Santos: street guides and mysteries, Jorge Amado, 1977 edition, featuring the designs of Carlos Bastos. The approach is interdisciplinary because the intent of the writer was to build an artistic, historical-cultural and human panel of Bahian metropolis, so many sources of knowledge, artistic forms were used in order to understand an imaginary, gestated in reality and invention. The city is widely known as the writer proposes to show it to an imaginary tourist, that it may come to know it in its concreteness. For these reasons, the text seems to set up a tour guide, however its operative quality, interspersed with the mystery, let's find its fictional quality. Moreover, the work is a cultural-historical testimony, to discuss issues of the past and who are pressing for the decade in which the guide has been updated since the city of Salvador urbanized throughout the twentieth century and grew up with her problems social and economic character.

Keywords: Text. Picture. Culture. History. City. Mystery.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Capa de <i>Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios</i> .....	47
FIGURA 2 – Lombada.....	53
FIGURA 3 – Contracapa.....	57
FIGURA 4 – As insígnias dos orixás afro-brasileiros.....	67
FIGURA 5 – A igreja de Nosso Senhor do Bonfim.....	78
FIGURA 6 – As baianas e a lavagem da igreja.....	82
FIGURA 7 – A baiana de acarajé.....	86
FIGURA 8 – A baiana de acarajé e seu tabuleiro.....	87
FIGURA 9 – O povo baiano.....	88
FIGURA 10 – Desenho do escritor-guia Jorge Amado.....	95
FIGURA 11 – Os mistérios das ruas do Pelourinho.....	109
FIGURA 12 – O orixá Exu.....	115
FIGURA 13 – O povo e a festa de Iemanjá.....	124
FIGURA 14 – A culinária baiana.....	129
FIGURA 15 – A capoeira no Pelourinho.....	137
FIGURA 16 – Padre Antônio Vieira.....	139
FIGURA 17 – A Igreja da Sé.....	141

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1 JORGE AMADO E AS ARTES PLÁSTICAS .....</b>	<b>15</b>
1.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESCRITOR E OS ILUSTRADORES .....	15
1.2 A OBRA <i>BAHIA DE TODOS OS SANTOS: GUIA DE RUAS E MISTÉRIOS</i> .....	28
1.3. A IMAGEM COMO NARRATIVA.....	37
<b>2 IMAGENS DA CIDADE DA BAHIA.....</b>	<b>63</b>
2.1 A EXPERENCIAÇÃO HUMANA NA CIDADE DA BAHIA.....	63
2.2 A DIVERSIDADE CULTURAL DO POVO BAIANO .....	78
2.3 A MULTICOLORIDADE DA BAHIA DE TODOS OS SANTOS .....	84
<b>3 TURISMO NA BAHIA DE TODOS OS SANTOS: REALIDADE E MISTÉRIOS NOS BECOS E ENCRUZILHADAS .....</b>	<b>95</b>
3.1 A SEDUÇÃO DO CONVITE.....	94
3.2 AS RUAS E OS MISTÉRIOS DA CIDADE DA BAHIA .....	105
3.3. OS SÍMBOLOS MÁGICOS DA CIDADE: A FESTA, A RELIGIOSIDADE E A CULINÁRIA.....	118
3.3.1 O Pelourinho e suas riquezas patrimoniais .....	131
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>144</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>147</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar através da relação dialógica entre a literatura e a ilustração, a fim de perceber aspectos imaginários, místicos e culturais inerentes à “Cidade da Bahia”. Justamente por esta ter sido construída com elementos reais, mágicos e fictícios. Vale ressaltar que o escritor Jorge Amado sempre gostou de criar e de compartilhar imagens, que versam sobre diversos aspectos da Cidade do Salvador. Para isso, firmou ao longo de suas obras, quando em vida, parcerias com diversos ilustradores, que contribuíram para dar conformidade ao imaginário sobre a urbe baiana.

Tomamos como objeto para tal estudo, a obra *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, do escritor Jorge Amado, que fora constantemente atualizada. Contudo, a edição que nos interessa para a presente pesquisa é a de 1977, produzida pela Editora Record, por ela conter uma nova revisão textual que se propõe a narrar o crescimento da cidade, as mudanças ocorridas no decorrer do tempo e nos diversos aspectos da vida do povo baiano. Além disso, o *guia* conta com os desenhos, criados pelo artista plástico Carlos Bastos.

A presença de duas linguagens artísticas complementares – a palavra e a imagem – ajuda a narrar um painel sobre a Baía de Todos os Santos. O duplo aparato discursivo utilizado para a composição da obra ajudou a criar um imaginário sobre a Bahia que transita entre a realidade e a invenção, pois as imagens (gráficas e plásticas) são portadoras de uma capacidade narrativa eloquente, enquanto fontes expressivas de uma memória cultural sobre a cidade.

O texto visual de Bastos mostra a cidade em sua faceta humana, mística e arquitetônica, acompanhado pela voz do guia que a apresenta, narrando os seus espaços, os fatos históricos, os costumes do povo e sua religiosidade festiva, sugerindo ainda que uma visitante imaginária venha conhecer esses elementos artístico-culturais e naturais que dão forma a urbe baiana.

A Bahia imaginária e cultural não deve ser esquecida, assim percebemos pela proposta do escritor. Muito menos seus feitos heroicos, seus importantes feitos históricos até hoje silenciados pela oficialidade, bem como a cultura popular, da “cidade negra por excelência”, sendo aquela que detém fora do continente africano, o maior contingente de negros ou de seus descendentes, vindos há muito tempo de além-mar. Nesse sentido, valeremo-nos das palavras do escritor e antropólogo Ordep Serra, em “O sagrado na obra de Jorge Amado: a cidade de todos os santos”, para compreender a obra amadiana:

Insisto numa coisa: o Mestre Jorge fez uma autêntica revelação de Salvador. Na verdade, ele resgatou uma cidade que suas elites cegas tentavam esconder com estupidez hipócrita. Descobriu uma beleza de que muitos se envergonhavam. E por isso digo ainda que nós, da Cidade da Bahia, somos também habitantes de Jorge Amado: seus olhos de feiticeiro imprimiram muitos traços de luz em nossa paisagem, que fizeram ampliar-se, enriquecer-se com os reflexos de sua lucidez e sua imaginação. (SERRA, 2000, p. 76).

A construção do imaginário presente no guia *Bahia de Todos os Santos* traz os imperativos do tempo moderno: comunicabilidade e visibilidade, pois tais aspectos ajudaram Amado a divulgar uma imagem da riqueza cultural da cidade, através da promoção e reafirmação dessa realidade, envolta em beleza, pobreza, sedução e mistério.

De tal modo, utilizamos para a compreensão da pesquisa uma abordagem interdisciplinar, pois a obra apresenta uma diversidade de conhecimentos, ao trazer ora elementos que conduzem à sua qualidade ficcional, ora apresentando um valor documental, entremeados a dados histórico-culturais e artísticos, para entendermos a “Cidade da Bahia”, que nos é apresentada. A pesquisa tem como foco trazer a importância das linguagens artísticas para o projeto artístico-literário amadiano, uma vez que elas mostram a sua urbe, alicerçada em sonhos, mitos, fé e realidades socioculturais.

Como procedimento metodológico foi eleita a abordagem qualitativa, caracterizada pela análise de informações subjetivas, simbólicas sobre a cidade da Bahia. Para isto, foram utilizadas as ideias de Minayo (1994), buscando entender as relações, as crenças, os processos e os fenômenos sócio-históricos, de modo a revelar seus significados.

O presente estudo estrutura-se em três capítulos. No primeiro capítulo, que se intitula “Jorge Amado e as artes plásticas”, foi apresentado o percurso das constantes reedições da obra *Bahia de todos e Santos: guia de ruas e mistérios*; a mudança de ilustrador para a 27ª edição, de 1977, e a importância da presença de ilustrações nas obras amadianas, uma vez que o escritor nutria uma profunda relação de amizade com os ilustradores, de admiração, de conhecimento e de reconhecimento da arte da ilustração. Além disso, foi discutida a atual situação de seu projeto literário, por conta da supressão das imagens visuais, ocorrida depois de sua morte, e a importância destas enquanto elementos portadores de uma qualidade narrativa.

No segundo capítulo intitulado “Imagens híbridas da Cidade da Bahia” foi empreendida uma discussão sobre a cidade do Salvador, como território de vivências e de representações históricas e simbólicas, onde se processam questões relevantes e esquecidas acerca de sujeitos que aparecem na narrativa, mas que estão fora do discurso oficial, problematizando-as numa perspectiva cultural. Além disso, a cidade é analisada através da leitura dos textos verbal e visual, a fim de entender a sua diversidade, enquanto espaço de trocas culturais, em seu processo de assimilação, ganhos e perdas identitárias.

No terceiro capítulo, intitulado “Turismo na Bahia de Todos os Santos: realidade e mistérios nos becos e encruzilhadas”, analisamos as estratégias utilizadas no projeto literário amadiano para que o leitor receba o texto e se sinta convidado a transitar pela cidade fictícia, a ponto de querer vir conhecê-la pessoalmente. Além disso, procuramos compreender esse intercâmbio artístico, cultural e humano que é amplamente divulgado na obra, em intenso diálogo com o misticismo advindo da cultura popular, por conta dos referenciais da mitologia afro-baiana e cristã-católica. Dessa maneira, Amado cria, através de uma escrita enigmática, de construção simbólica em muitos momentos, um texto urbano e plural sobre a Cidade da Bahia. A forma como ela é apresentada, permite inferir que foi erguida entre o ideal e o real, porque sua condição ora é desenhada pela imaginação, ora é lucidamente entendida pelo escritor.

O livro é o resultado de uma escrita apaixonada, autorreflexiva que traduz um valor existencial e humano que mescla ficção, crítica e realidade. O romancista insere novas imagens, apresenta e cria novos mitos na cultura, atualizando-a a partir de uma leitura heterogênea do cotidiano, ao inserir a problemática das maiorias marginalizadas, escrevendo a trajetória cultural desses povos na história da literatura.

As imagens presentes no *guia* amadiano oferecem ao leitor a possibilidade de viajar, descobrir lugares e a diversidade da cultura baiana. Tomamos como premissa, as ideias de Alberto Manguel (2001), por ele reivindicar, para os espectadores comuns, que não são estudiosos de obras de arte, de métodos sistemáticos de ler imagens, o direito e a responsabilidade de lê-las com suas histórias, como quem lê palavras. Utilizamos também as considerações de outros estudiosos, a saber: Fischer (1967), Veiga (2011), Tavares (1988), Caldas (2007), Culler (1999), Walter (2008), Reis (2002), Schwartz (1993), Canclini (2008), Raillard (1990), Pereira (2004), Gomes (1996), Salah (2000), Calvino (2009), DaMatta (1991), Argan (1993), Oliveira (2006), Barthes (1985), Morin (1979), Rama (1985), Iser (1996), dentre outros, para entender aspectos literários, históricos e culturais inerentes à obra em estudo.

## 1 JORGE AMADO E AS ARTES PLÁSTICAS

O desenho fala, chega mesmo a ser uma espécie de escritura, uma caligrafia. (Mário de Andrade)

### 1.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESCRITOR E OS ILUSTRADORES

De início, não podemos esquecer questões pertinentes que se referem à linha tênue que separa a vida e a obra de um escritor. Dessa maneira, tomamos nota de alguns dados relevantes da história do romancista baiano Jorge Amado, que nortearão o presente estudo.

Com 11 anos de idade, Jorge Amado, que residia no município de Ilhéus, vai estudar na cidade de Salvador, no colégio dos padres jesuítas, o Antônio Vieira. Lá, conheceu Luís Gonzaga Cabral, ou melhor, o padre Cabral, como assim era chamado, este o influenciou bastante desde que foi substituir o seu professor de português.

O padre fez uma intrigante revelação a respeito do então aluno Jorge Amado, compartilhando-a com toda a turma ao ler uma redação, intitulada “O mar”. Anos depois, Amado relata esse episódio extremamente relevante para sua vida em entrevista concedida a Antônio Roberto Espinosa, editor de Literatura Comentada, lembrando a descoberta visionária do padre Cabral: “[...] tem uma prova aqui que eu quero ler porque esse vai ser escritor.” (GOMES; NEVES, 1998, p.7)

O que mais marcou sua relação de proximidade com esse mestre pode ser entendida, já nessa época, com os ideais de liberdade linguística e literária comuns a ele e ao padre que lia poemas de Camões, ao invés de ensinar regras gramaticais, podendo



ser sintetizada da seguinte maneira: “[...] sua influência sobre mim veio de outra coisa, da abertura dele, do seu não-sectarismo” (GOMES; NEVES, 1998, p. 7). Sua amizade com o padre Cabral só fez contribuir para sua formação literária. Ainda que não mais os unisse o vínculo professor-aluno, formou-se uma amizade, pois o padre continuou a lhe emprestar livros de sua biblioteca particular:

Ele me emprestou, por exemplo, uma tradução portuguesa, magnífica, aliás pelas ilustrações, do *Gulliver*, de Swift, que eu li e fiquei deslumbrado. Até fugir do Vieira, entre o segundo e o terceiro anos, ele me deu a ler livros de autores como Charles Dickens, Walter Scott... Padre Cabral me fez penetrar no universo literário, aquele universo imenso... daí eu parti pra diante! Ele foi realmente um homem que confiou naquele menino. (GOMES; NEVES, p. 7-8).

Charles Dickens é um dos escritores mais populares da literatura inglesa com temáticas voltadas para o público infantil e adulto, entre os seus maiores clássicos estão *David Copperfield* e *Oliver Twist*. Robert Seymour, Robert W. Buss, Hablot Knight Browne - Phiz, George Cruikshank, George Cattermole, Samuel Williams, Daniel Maclise, John Leech, Marcus Stone, Luke Fildes foram alguns dos ilustradores de suas obras. O escritor Walter Scott é um dos grandes nomes do século XIX, visto que foi um dos primeiros a criar romances históricos, suas obras foram ilustradas pelo pintor francês Eugène F. V. Delacroix e por Richard Westall. Além disso, *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, é outro clássico ilustrado da literatura.

O maravilhamento do jovem Jorge Amado ante as imagens e sua contínua admiração pelas ilustrações ainda na idade madura, permite apreender a veia artística que desde cedo o acompanhou. A magia da literatura infantil e da arte ilustrativa fez o “menino grapiúna” entrar num mundo permeado de símbolos, cores, que o tocaram profundamente, desde suas primeiras experiências de leitura, quando associava uma ideia a uma forma plástica.

A sua sensibilidade artística advém mesmo de um período em que a imaginação aflora de forma incontrolável, dando espaço à recepção do signo visual. Desse modo, a preservação do olhar plástico de criança, um ser criativo por natureza, permite inferir que o pensamento amadiano era literalmente povoado por imagens. Estas podem ser conferidas em sua espontaneidade estética, que produziu efeitos reafirmativos na fase adulta, e na forma como conduziu o seu projeto artístico-literário.

A condução do projeto literário do escritor encontra ecos no pensamento do pintor Henri Matisse:

[...] ao artista é indispensável a coragem de ver a vida inteira como no tempo em que se era criança, pois a perda dessa condição nos priva da possibilidade de uma maneira de expressão original, isto é, pessoal. (MATISSE, 1973, p. 737).

As ilustrações fazem com que as olhemos com olhos de criança, olhos ávidos, cheios de curiosidade, buscando sempre algo diferente, de preferência que esteja ligado à magia, ao mistério, proporcionando ao leitor uma viagem a outro mundo, a outra realidade, permeada pela fantasia.

O contato com o mundo da arte suscitou em Amado o prazer e o gosto por fazer parte dele, a ponto de ter se tornado um criador de imagens literárias, levando-o a aproximar os signos visuais, as ilustrações, dos seus textos ficcionais.

O escritor foi atuante no campo das artes, pois exerceu, naturalmente, o papel de articulador artístico-cultural na Bahia, incentivando o trabalho de artistas dotados de estilos e técnicas diversas. Isto deu conformidade a um encurtamento de fronteiras que possibilitou a construção de um retrato heterogêneo de sua terra, em sua faceta humana, cultural e artística. Sua forte relação com as artes intensificou-se também, quando realizava apresentações de catálogos de exposição de jovens artistas e de veteranos; na prática de ir conferir os seus trabalhos nos eventos e de colecionador de obras de arte.

A escritora Myriam Fraga que presidiu e coordenou uma mesa-redonda no Ciclo de Palestras “A Bahia de Jorge Amado: Ilustradores amadianos”<sup>1</sup>, comenta:

[...] Mas a relação dele com as artes plásticas envolve também outras coisas: galerias de arte, apresentações infinitas de outros artistas. A Fundação Casa de Jorge Amado tem, em seu acervo, uma coleção enorme de apresentações de Jorge, de catálogos de artistas no exterior. Muitas vezes, ele consegue com amigos, que ele os tem por toda parte, exposições de artistas da Bahia fora daqui. Ele é uma pessoa permanentemente ligada. Na casa dele – a casa do Rio Vermelho, não a casa do Pelourinho, onde está a Fundação, mas a casa onde eles moram, no Rio Vermelho –, cada pedacinho tem um pouco da arte baiana. É o azulejo pintado por Carybé, é uma grade feita por Mário Cravo, é um entalhe... (FRAGA, 2000, p. 199).

---

<sup>1</sup> Ciclo de palestras, acontecido na cidade do Salvador, que teve como objetivo refletir sobre “A Bahia de Jorge Amado”, tendo Myriam Fraga como coordenadora da mesa, que foi composta pelo “círculo privilegiado dos ilustradores baianos de Jorge Amado”.

O escritor parece ter acreditado que a arte plástica era um veículo que podia comunicar e, portanto, tocar a sociedade de então. Percebe-se isso, na valorização dada às ilustrações que compõem as suas obras, pois sabe da sua importância enquanto parceira nas divulgações, por deter uma capacidade atrativa. Vejamos o comentário elucidativo que a elas dirige, num misto que envolve camaradagem, reconhecimento e solidariedade, quando perguntado sobre o sucesso da publicação de *Cacau*:

Inclusive por causa das ilustrações. Eu me tornara amigo de Santa Rosa, que tinha chegado de Alagoas e tinha feito a capa de um livro de Raul Bopp. Ele fez as ilustrações e a capa de *Cacau*. As ilustrações dele ajudaram os 2 mil exemplares a sair rapidamente. (GOMES; NEVES, 1998, p.17).

Dessa maneira, o ato da leitura começa através dos dados presentes na capa do livro, no contato visual do leitor com o que vê. A tendência, a partir daí, é começar a folheá-lo, sendo então atraído por completo. Voltando-se mais detidamente para o projeto literário amadiano, percebemos que o escritor buscou estabelecer um diálogo com diferentes tipos de linguagem que ultrapassaram o espaço da capa, o que contribuiu para a formação de um público leitor, bem coerente com as necessidades contemporâneas de comunicação. A interação do escritor seja profissional, ideológica ou pessoal com os ilustradores aparece desde essa época, quando se iniciava no campo das letras e expressa, de forma notória, o seu apreço pelas ilustrações, visto que as concebe como parte fundamental de *Cacau*, dando-lhes o crédito pela venda dos exemplares. As imagens são meios primordiais para a conquista de jovens e novos leitores.

*Cacau* sai pela Editora Ariel, em 1933, ano em que o escritor se casa com Matilde Garcia Rosa. Essa obra representa o pontapé inicial para Amado retratar a zona do cacau e incorporá-la às discussões agrárias e coronelistas que ainda estavam em pauta e que tinham forte representatividade para o Nordeste. A temática da cultura cacaueira aparece em outros livros do escritor, a saber: *Terras do sem-fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944), *Gabriela, cravo e canela* (1958) e *Tocaia Grande* (1984).

A junção das linguagens verbal e visual em *Cacau* e nas obras posteriores ajudou a construir todo um repertório, uma imagem acerca do povo baiano, da cultura local, seduzindo e aproximando o leitor, a fim de trazê-lo para o interior das narrativas,

para que se reconhecesse em suas muitas representações. A utilização do recurso visual seria outra ferramenta para alcançar a meta principal do escritor: o povo.

Amado assumiu e defendeu seus ideais artísticos, estando de acordo com o momento histórico. Criou vários romances com temática voltada para a consciência dos problemas nacionais, analisados, em sua primeira fase, pelo crivo comunista. Essas abordagens vão estar presentes entre os anos de 1930 até 1954 e irão refletir sua própria luta política, quando foi exilado de sua própria terra e perseguido durante certo tempo, pelo Estado Novo (1937-1945).

Como um homem de seu tempo, Amado experimentou e participou ativamente de um movimento que envolvia militância literária e política. Isto remete de alguma maneira, às considerações discorridas por Bakhtin acerca das convicções ideológicas que permeiam a linguagem:

A língua, no seu uso prático, é inseparável de seu conteúdo ideológico ou relativo à vida. Para se separar abstratamente a língua de seu conteúdo ideológico ou vivencial, é preciso elaborar procedimentos particulares não condicionados pelas motivações da consciência do locutor. [...] A separação da língua de seu conteúdo ideológico constitui um dos erros mais grosseiros do objetivismo abstrato. (BAKHTIN, 2002, p. 96).

A primeira fase de sua obra coincide com a busca por entender as questões de cunho sociopolítico, histórico e cultural que não foram resolvidas e que tinham intrínseca ligação com o recente pós-escravidão. Diante desse contexto, o escritor vai falar em nome dos oprimidos, empreendendo uma luta social através da arte literária, na construção de imagens pela língua. Utiliza também, já nessa época, o recurso da leitura do aparato visual, no intuito de mudar o ciclo fechado e restrito de leitores de uma nação ainda indefinida, recente, em vias de construção. É necessário levar em consideração que grande parcela da população brasileira não tinha acesso ao conhecimento pela escrita até as primeiras décadas do século XX, por conta de todo o processo histórico excludente, que não foi reparado com a instauração da República no Brasil, época do voto inconsciente, do famoso “voto de cabresto”. É a partir daí que o escritor passa a traçar um retrato do país.

A revolução política que aconteceu no Brasil e no mundo foi retratada, de alguma maneira, na literatura nordestina. Desse modo, Jorge Amado, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, dentre outros, criaram um projeto literário revolucionário, pois

utilizaram a função social da arte e puseram suas obras a esse serviço, redimensionando-as, na procura por fazer uma arte destituída de moldes.

A literatura amadiana desse momento apontava para uma consciência social, marcadamente alicerçada num engajamento político e literário. Eduardo de Assis Duarte nos faz entender a concepção do Romance de 30:

Os romances desta fase exemplificam o imbricamento cada vez maior entre projeto literário e projeto político e resultam do clima de excitação revolucionária existente em diversos países, a partir do ascenso comunista de 1917. Jorge Amado se irmana aos escritores e intelectuais que voltaram sua atividade para a concretização do socialismo. (DUARTE, 1996, p. 18).

As artes são instrumentos de luta política, cultural e de resistência. Sendo assim, os mesmos ideais comunistas e artísticos ligaram o escritor ao artista plástico Santa Rosa, que ilustra *Cacau* em 1933, pois ambos eram integrantes do PC (Partido Comunista). Em 1946, Carlos Scliar, também militante, ilustra *Seara Vermelha*. Em 1944, Amado convida o artista plástico Manuel Martins para ilustrar, pela primeira vez, *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*.

Uma das estratégias do partido comunista era valer-se do trabalho artístico de escritores, ilustradores, gravadores, a fim de que deixassem suas contribuições para a divulgação da ideologia partidária. Os artistas se colocavam a serviço da revolução, veiculando a um informativo, uma imagem, que tinha como objetivo atingir dois públicos diversos: o letrado e o não letrado.

Em palavras de Carlos Scliar a respeito desse momento de virada artístico-cultural e política:

Único partido que tinha condições de promover um ato público, foi nesse ato que, reunidos quase uma centena de intelectuais e artistas, recebemos das mãos de Prestes o carnê de militante do Partido, e entre os artistas presentes estava um Graciliano Ramos, um Jorge Amado, um Mignone, um Arnaldo Estrela, um Di Cavalcanti, estava eu, estava todo um grupo de artistas de todas as tendências do ponto de vista estético, mas politicamente todos estávamos de comum acordo, com uma proposta da qual nos afastaríamos depois de 1954, na maior parte dos presentes. (SCLIAR, apud AMARAL, 2003, p. 157).

A comunicação pela imagem nos anos de acirrada militância política no Brasil era feita através de propagandas, de desenhos em panfletos, com a intenção de chegar ao

maior número possível de pessoas, principalmente à classe trabalhadora, constantemente representada, pois refletia a vida e as lutas do povo. Os artistas, nesse momento, viviam no liame entre o fazer artístico e a faceta política.

Amado traz para o universo de sua arte, o recurso da ilustração, mesmo após ter deixado as influências partidárias para trás, pois se desvinculou do Partido Comunista, quando teve conhecimento, a partir de 1954, das atrocidades cometidas pelo líder socialista Stalin, denunciadas publicamente neste mesmo ano, no XX Congresso do PCUS (Partido Comunista da União Soviética). Apesar desse grande desapontamento político-ideológico que reconfiguraria a sua obra a partir daí, as manifestações visuais continuaram habitando suas obras, escolha que já envolve gosto pessoal, relações de amizade e mercadológicas, mas todas foram rentáveis, de alguma forma, para os envolvidos.

No ensaio “Traços e cores da Bahia: a ilustração na obra de Jorge Amado” o pesquisador Rubens Pereira (2004, p.213), estuda a importância das ilustrações nas obras do escritor, a partir de valores intrínsecos e extrínsecos a elas, tratando dos possíveis fatores que as levaram a participarem do conjunto da obra, a saber: a força das imagens em sua relação com o texto, as predileções artísticas e humanas do escritor, a interação pessoal e profissional existente entre o escritor e os ilustradores, bem como as demandas editoriais.

Além disso, Pereira (2004) nos diz que a ilustração foi um recurso utilizado que ajudou a seduzir e a popularizar as narrativas, possibilitando o desenvolvimento de uma dinâmica interativa, na busca por representar a gente baiana, seus valores socioculturais, o imaginário, tendo também uma função política. Segundo o pesquisador:

A importância atribuída pelo escritor às ilustrações dos seus livros, verificável na incidência com que elas aparecem ao lado do texto, justifica-se tanto por uma estratégia editorial, como por uma profunda consonância entre a forma sedutora da ilustração, o aspecto sensual de suas narrativas e a sua opção intelectual, marcada pelo compromisso com as bases populares da sociedade. A ilustração seria, nesse contexto, um elemento fortemente requisitado pelo projeto literário amadiano. (PEREIRA, 2004, p. 218).

O movimento modernista, do qual o escritor foi participante, teve como uma de suas marcas, a busca por afirmar uma arte eminentemente nacional, partindo de questões cruciais para se entender a diversidade cultural brasileira. Momento marcado

por convulsivas mudanças de cunho político e artístico-cultural, resultante das intensas discussões acerca da sociedade e da nação brasileira a qual se queria dar uma face. Amado esteve presente em toda essa virada pela qual passou a literatura brasileira, buscando refletir sobre questões que foram levantadas desde a Semana de Arte Moderna, mas procurou transcendê-las, aprofundá-las, a fim de tentar entender a formação identitária brasileira. Para isso, utilizou diversos recursos que passam tanto pela via racional, como pela inventividade.

Amado continuou expandindo o seu contato com o mundo das artes plásticas. Essa admiração vai ganhando diferentes contornos e projeções com o passar do tempo, pois firma sólidas amizades com artistas provenientes de outros lugares, convidando-os para ficar na Bahia. Este convite redesenha a vida dessas pessoas. Podemos citar como exemplo, a vinda do artista plástico Manuel Martins que passou uma longa temporada em Salvador e de Floriano Teixeira que também se estabeleceu na cidade. Ele conta, durante a mesa-redonda realizada com os ilustradores, o motivo que o levou a vir para a “Cidade da Bahia”:

Eu vim à Bahia para a inauguração do Museu de Arte Moderna, no Solar do Unhão, e aí encontrei Jorge Amado pela primeira vez. Fui apresentado a ele e parecia que a gente já se conhecia há bastante tempo. Nessa época, ele me convidou para vir morar na Bahia, ele ainda não morava aqui, morava no Rio. Aí ele me convidou para vir para a Bahia. Ele achava que havia um comércio se abrindo, um comércio de arte, essa coisa toda, o movimento era bom. Mário Cravo estava na Alemanha, mas estavam aqui Jenner, Calasans, Carlos Bastos e Carybé [...]. E aí eu disse: “Vou conversar com minha mulher. Se ela topa, eu venho”. Quando cheguei ao Ceará [...], eu disse a ela: “Olha, eu quero ir para a Bahia, Jorge Amado me convidou, você topa?” Ela topou, então eu vim. Eu tinha um emprego bom, era diretor de um museu na universidade. Eu deixei esse emprego e vim para a Bahia sem conhecer ninguém, como um perfeito nordestino, porque eu trazia a mulher e seis filhos. Sem ter onde morar nem nada. E assim eu vim pra cá. Logo depois, Jorge Amado veio, porque já tinha comprado a casa do Rio Vermelho. No primeiro ano foi difícil, mas no segundo já foi melhorando. (TEIXEIRA, apud FRAGA, 2000, p.193).

Amado cria um elo com seus amigos artistas que possibilita a construção de uma mística que é, ao mesmo tempo, real e encantatória sobre a “Cidade da Bahia”, narrada a partir de todo um jogo simbólico que incide sobre o imaginário popular brasileiro, e o formado mundo afora em torno de suas obras. O artista plástico Carybé foi um desses

leitores contagiados por sua escrita sedutora, após ter vivenciado o encontro inusitado, promovido pela linha tênue que separa realidade e ficção, vindo então conhecer a Bahia e aqui se estabelecendo definitivamente, após ler *Jubiabá* (1935).

Carybé narra como aconteceu seu encontro com Jorge Amado em depoimento à Myriam Fraga, durante o Ciclo de Palestras:

Eu conheci o Jorge Amado em Estância, num mafuá da igreja local, numa noite de 1938 em que eu estava comendo um bolo de carimã. Ele se aproximou e pediu também. Ele não sabia quem eu era, nem que existia. Eu já sabia, porque tinha lido o *Jubiabá* e tinha vindo à Bahia para ver se a Cidade da Bahia era aquilo tudo que ele contara. E é verdade. Aí nos conhecemos. Eu tive uma grande decepção porque eu pensava que ele era um mulato forte, grande... [...] Depois houve uma distância secular, até nos reencontrarmos em 1950. Daí agora foi o diabo, um negócio assim: ele pedindo pra ilustrar livro. (CARYBÉ, apud FRAGA, 2000, p. 191).

A sensibilidade arguta de Amado criou fortes imagens no campo literário e permitiu, por sua vez, estabelecer uma relação de irmandade com os que as criava no plano visual, aproximando também as linguagens. Essas foram construídas de forma tão híbrida que rendeu, posteriormente, a publicação do livro *O Capeta Carybé*, em homenagem ao amigo. Trilhando um caminho coletivo, em que buscava englobar os artistas, conseguiu, dessa maneira, estabelecer um paralelo entre a sua literatura e as mais diferentes facetas de arte: artes plásticas, teatro, música, gibis e o cinema.

A sua crença nas imagens chegaram a tal ponto que ele passou a contar, desde a primeira obra ilustrada, com o trabalho de diferentes ilustradores nas obras posteriores, mesmo tendo mudado de editora algumas vezes. A forte amizade que construiu com esses artistas, parece mesmo fraternal.

A partir do que sua amiga Myriam Fraga diz no Ciclo de Palestras “A Bahia de Jorge Amado”, é possível apreender que a parceria do escritor com seus ilustradores vai além das ilustrações, que são essenciais na constituição das obras:

[...] em 1933, que as ilustrações passaram a fazer parte integrante de sua obra – não por imposição do editor, ou por um capricho editorial, mas porque a relação do autor com os ilustradores é visceral e profunda. Da mesma forma que é profunda e visceral a necessidade de cercar-se de obras de arte, que fazem de sua casa – quer esteja na Bahia, Rio de Janeiro ou em Paris – uma referência cultural, consignada através de quadros, cerâmicas, esculturas, azulejos,



fragmentos de uma visão de mundo que não prescinde da beleza como uma marca de humanismo. (FRAGA, 2000, p. 190).

O escritor trouxe, de alguma maneira, o trabalho de artistas plásticos provenientes de diversas localidades do Brasil e alguns do exterior, para comporem suas obras, dentre eles estão: Aldemir Martins, ilustrador das obras: *Os pastores da noite, A bola e o goleiro*; Anna Letycia Quadros ilustrou *O amor do soldado*; Calasans Neto deixou sua brilhante contribuição em *Tereza Batista cansada de guerra* e *Tieta do Agreste*; Carlos Bastos ilustrou *Bahia de Todos os Santos*, a partir da 27ª edição, nas publicações anteriores constam as ilustrações de Manuel Martins; Carlos Scliar ilustrou a obra *Seara vermelha*; o artista Carybé ilustrou livros de diversos autores nacionais e internacionais: Gabriel Garcia Márquez, Mário de Andrade e Pierre Verger, além de Jorge Amado, para quem ilustrou as obras *Jubiabá, O compadre de Ogum, O sumiço da santa, O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*; Clóvis Graciano ilustrou os livros *Terras do sem fim*; Darcy Penteadó ilustrou *O país do carnaval*, primeiro livro do escritor; Di Cavalcanti realizou trabalhos inesquecíveis em *Gabriela, cravo e canela*.

Florianô Teixeira ilustrou obras de dois grandes nomes da literatura, Graciliano Ramos e Mario Vargas Llosa. Do romancista baiano, ilustrou várias obras: *Dona Flor e seus dois maridos, Tocaia Grande, A morte e a morte de Quincas Berro Dágua, O menino grapiúna* e *O milagre dos Pássaros*; Glauco Rodrigues criou ilustrações para *Os velhos marinheiros* e *Navegação de cabotagem*; Iberê Camargo ilustrou a obra *ABC de Castro Alves*; Jenner Augusto ilustrou uma das grandes obras do escritor, *Tenda dos Milagres*; Kiko Farkas ilustrou também uma das edições de *A bola e o goleiro*, um livro de Jorge Amado direcionado ao público infanto-juvenil; Mário Cravo realizou as ilustrações de *Suor*; Octávio Araújo ilustra *Farda fardão camisola de dormir*.

Oswaldo Goeldi ilustrou *Mar morto*; Poty Lazzarotto atuou também como ilustrador das obras de grandes autores, como Graciliano Ramos, Euclides da Cunha, Dalton Trevisan e Jorge Amado. Com este, trabalhou em *Capitães da Areia*; Renina Katz ilustrou *O cavaleiro da esperança*; Santa Rosa ilustrou obras de importantes escritores nacionais, são eles: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Carlos Drummond de Andrade. Do romancista baiano, atuou como ilustrador de *Cacau, ABC de Castro Alves*. O livro de memórias *Navegação de cabotagem* abarca o trabalho de quase todos os ilustradores.

Em entrevista concedida à revista *ViverBahia*, o escritor demonstra a força desse vínculo afetivo que o liga a seus amigos ilustradores, ressaltando ainda a importância do artista Carybé para sua vida:

São todas pessoas de minha admiração, com quem tenho profunda amizade. Carybé, por exemplo, é uma pessoa profundamente ligada ao meu trabalho, amigo meu de toda a vida. Sinto vaidade pelo fato de uma personalidade como ele, ter vindo para a Bahia, após ter lido *Jubiabá*, em 1938. Leu o livro e quis conhecer. Veio e ficou. É o padrinho da Paloma. (VIVERBAHIA, 1980, p.37).

Amado, desde aquele momento, adentrou no universo das imagens e dele não mais saiu. Seja na sua hábil destreza em criá-las utilizando a grafia, seja na sua incessante contemplação de imagens plásticas, cinematográficas e televisivas, fazendo-as participar, de alguma maneira, do conjunto de sua obra. Salienta o artista plástico Mário Cravo, no Ciclo de Palestras mencionado:

[...] Eu gostaria de chamar a atenção de vocês para algo que é óbvio, mas não é dito. É a relação de um intelectual, de um escritor, com os outros artistas plásticos de sua cidade. É uma coisa tão cara: Jorge e nossa geração. Por exemplo, a amizade com Carybé, fortuita, que chega depois. Jorge levou um grande período da sua vida fora da Bahia. Sua atividade política fora do Brasil, seu retorno à Bahia, quando a nossa geração já estava andando como artistas plásticos. Então, houve uma espécie de reaproximação. E o que é fundamental, me parece, é vocês assistirem cinco, seis pessoas daqui dessa cidade extremamente ligadas, não só à cidade como a um dos grandes, senão o maior interprete dessa cidade, em termos de literatura, que é Jorge Amado. A ilustração é uma forma complementar. Ela tem uma validade autônoma como objeto de arte e é complementada na sua função de conviver com a obra de um escritor, de um poeta, de um criador. (CRAVO, apud FRAGA, 2000, p.198).

Mário Cravo reflete sobre o acolhimento do grande escritor humanitário que partilha o espaço de seus livros com outros artistas, que desenvolve uma relação afetiva, de respeito mútuo para com os trabalhos desenvolvidos por eles, reconhecendo-os como importantes criadores de arte, assim como também é honrosamente reconhecido. A cidade torna-se então, um centro integrado de contínuo trânsito intelectual e artístico-cultural. Além disso, seu comentário sobre a função da ilustração nos faz pensar que nenhum texto é completo, ele é parte de toda uma rede cultural, intertextual, sempre em busca de sentido, de integridade.

As ilustrações criadas para todas as obras amadianas não expõem uma quebra entre texto e imagem, muito pelo contrário, há um exercício de ampliação, de completude, de coerência, no que tange às mensagens expressas pelas linguagens, uma vez que o texto verbal é um referencial semiótico para um outro meio semiótico (a ilustração). Isto envolve, acreditamos, um processo de recriação da narrativa escrita que atrai e convence o leitor, através do jogo associativo que ajuda a construir um olhar sobre o povo baiano e a Cidade da Bahia.

Ivete Walty faz um estudo sobre a relação entre palavra e imagem, tendo, como referencial, o processo de leitura e comunicação, que se inicia com a produção de desenhos do homem pré-histórico nas cavernas:

É fundamental voltarmos no tempo investigando as pinturas rupestres que, grosso modo, podem ser consideradas ancestrais do livro. Desenhando nas paredes das cavernas, o homem não só se comunicava como queria assumir alguma forma de controle sobre o mundo. Para ele a imagem era a própria coisa, tanto que, antes de sair para a caçada, atingia o animal desenhado, sujeitando-o. Por esse gesto, pensava garantir também a abundância de animais a serem caçados. A imagem era, pois, elemento fundamental de um ritual mágico. Por outro lado, ao fixar o animal nas pedras, o homem da época construía uma narrativa, já que, muitas vezes, os desenhos seriados criavam histórias. Além disso, mesmo que não contem uma história, por não apresentarem um necessário encadeamento, esses desenhos podem ser vistos como narrativas na medida em que chegam até nós com a força de um texto histórico. (WALTY, 2000, p. 14).

Conforme as considerações de Walty, as imagens detêm uma grande importância que pode ser conferida ao longo da história, pois elas são a origem da escrita. De tal modo, o que Amado realiza em seu projeto artístico-literário é a valorização de práticas humanas de comunicação desenvolvidas pelos nossos ancestrais. Sendo assim, ele conseguiu trabalhar, em parceria com os ilustradores, com duas possibilidades de leitura de suas obras, quando propunha ao leitor associar o que lê ao que vê, provocando a sensibilização através da estética, para a reafirmação de um discurso imagético sobre a Bahia.

O ilustrador de muitas obras amadianas, Floriano Teixeira, conta no Ciclo de Palestras supracitado, que o processo de criação das personagens amadianas, não passa pelo crivo da descrição. Afirma:

Mas a ilustração é uma ponte entre o escritor e o leitor, porque, muitas vezes, o ilustrador vai retratar o que o escritor não escreveu. Como no caso de Jorge Amado: ele nunca menciona, como são as figuras dele fisicamente. Eu mesmo quando estava ilustrando *Dona Flor*, perguntei pra ele: “Como é mesmo Dona Flor?” Ele não descreve como ela é, se alta ou baixa [...]Aí ele me explicava, me mostrava. Só nesse ponto havia interferência. O ilustrador é realmente uma ponte entre o leitor e o escritor. Eu gosto de ilustrar, acho bom ilustrar, por que leio o livro várias vezes. (TEIXEIRA, apud FRAGA, 2000, p. 195).

Pelas palavras do ilustrador, podemos perceber que o romancista também estava envolvido no processo de criação das imagens plásticas que compõem seus livros. Esse jogo interpretativo, rumo à representação, à descrição é o que geralmente ocorre no processo de leitura e que permitiu, assim inferimos, a criação da ilustração a partir do texto gráfico, através do exercício intertextual. Sabemos ainda que, no processo de construção de uma obra literária, de suas imagens, sejam elas de qualquer tipo, a imaginação é sempre requisitada, a fim de visualizar a constituição dos personagens, do cenário, que é, antes de tudo, vista e ampliada pelo “cinema mental”<sup>2</sup> de quem cria.

Isto pode ainda ser comprovado nas palavras de Carlos Bastos em entrevista concedida à Myriam Fraga, quando comenta como foi o processo de criação dos desenhos do guia *Bahia de Todos os Santos* e sobre o quanto é difícil interpretar um personagem, para então representá-lo. Assinala:

Qualquer problema que eu tinha, era só chegar na janela, no muro, e perguntar como era a figura, como era isso, como era aquilo, o que facilitou bastante, sobretudo porque esse livro não tem personagem de Jorge Amado. São coisas da Bahia, simplesmente. São ilustrações que mostram a Bahia, a Bahia de Todos os Santos. Então, pra mim foi muito fácil, porque não tive que interpretar personagens, o que eles fariam. Eu apenas interpretei a Bahia, que eu via e que ele viu. E ele me ajudou muito no trabalho. (BASTOS, apud FRAGA, 2000, p.197).

Esta simbiose inventiva entre o verbal e o visual existe de fato, podendo ser conferida na ligação que une o processo de criação ilustrativo ao referencial escrito. O intenso campo de analogias, processado na constituição da obra *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, contribuiu para a formação de um discurso dotado de imagens, uma vez que elas são capazes de erguer uma narrativa. Portanto, é solicitado

---

<sup>2</sup> Esta expressão é utilizada por Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), quando ele elenca a visibilidade como uma de suas propostas, visto que ela estaria associada à imaginação, recurso proveniente do “cinema mental” do criador. Em sua conferência acerca da visibilidade, afirma: “[...] podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (Calvino, 1990, p. 99).

ao leitor ante esse livro, lê-lo em seu todo, visto que ele é portador de uma forte mensagem artístico-literária, histórica, sociocultural e ideológica.

## 1.2 A OBRA *BAHIA DE TODOS OS SANTOS: GUIA DE RUAS E MISTÉRIOS*

A obra *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios* foi escrita em 1944 e publicada em 1945, pela Editora Martins. A crônica sobre o povo baiano, sobre a “Cidade da Bahia” teve mais de 40 edições, sendo constantemente atualizada para acompanhar a evolução de uma cidade que foi colonial, mas que também passou por um processo de modernização ao longo do século XX.

O escritor descreveu nessa obra os bairros proletários e os nobres, as praias locais, as feiras e os mercados, as ladeiras, ruas e praças, assim como as igrejas e os terreiros de Candomblé, a cultura popular permeada pelas festas populares e pela fé, o povo e as personalidades que transitam por esses locais, traçando um verdadeiro mapa do lugar, criando uma crônica acerca dos hábitos da população da “Cidade da Bahia”, ressaltando a liberdade e a mestiçagem que a caracteriza. Em relação ao livro, é relevante mencionar que este guia literário representa outro percurso traçado pelo escritor, indo na contramão da literatura que tinha produzido até então, já que o *guia* mescla elementos literários, históricos, políticos e culturais.

Um dado de extrema relevância sobre a inserção da arte baiana no conceito modernista encontra-se registrado no guia literário, bem como a atuação de Jorge Amado enquanto articulador artístico, quando convida, em 1944, o artista plástico Manuel Martins para vir à Bahia, a fim de que ilustre a primeira edição da obra *Bahia de Todos os Santos*. A história de feitura deste livro coincide com o início de uma nova fase no âmbito das artes plásticas na Bahia, atrasada por mais de vinte e cinco anos em relação à Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo.

De acordo com Maria Helena Ochi Flexor, no artigo *A migração e a arte moderna na Bahia* (1997), a arte baiana encontrava-se assentada num tradicionalismo

classicizante, contudo, esta realidade se transforma quando acontecem as primeiras modificações no meio cultural. Para a referida pesquisadora:

O modernismo encontrou a Bahia assentada em seu tradicionalismo, com uma economia incipiente e culturalmente dependente. O amor ao prestígio popular e literário da retórica, a oratória na tribuna e no púlpito alimentou a preferência pelo antigo e embalou o gosto pelo neoclassicismo.

[...]

A população diminuta, a migração de intelectuais para o Sul, a inexistência de instituições oficiais, ou oficiosas, como museus, galerias, salões, etc., ainda na década de 1940; a falta de rotas de comunicação interna e rápida com os grandes centros culturais; a falta de desenvolvimento técnico, industrial e científico, foram fatores que não permitiram, de um lado, o conhecimento instantâneo que se passava em matéria de criações artísticas novas em outros meios e, de outro, para que o Modernismo não encontrasse campo próprio e mentalidade para a sua instalação. Por isso mesmo, a arte moderna chegou tardiamente à Bahia. (FLEXOR, 1997, p. 173).

Essa exposição organizada por Manuel Martins em 1944, com o auxílio de Jorge Amado e Odorico Tavares, causou o maior *frisson* na sociedade baiana de então, dada o seu forte teor de inovação. Uma das metas que pretendiam alcançar com a exposição era movimentar o cenário artístico baiano, que se encontrava num estado de ostracismo. Ainda, conforme Flexor:

O período imediato após a Guerra quebrava convenções sociais e de linguagem, modificando a estrutura econômica, científica e tecnológica do mundo. Foi a fase de confronto entre o liberalismo e o socialismo. Começaram a quebrar-se as atitudes ortodoxas e dogmáticas o que permitia o aparecimento de duas forças contrárias em todas as áreas da atividade humana. Nas artes baianas se opuseram o antigo, ou clássico realista, e o novo que aparecia sob a designação genérica de moderna.

[...]

Feita a exposição de José Guimarães, mais de dez anos se passaram quando alguns artistas, formados no exterior, e alguns grupos políticos entreabriram as portas do modernismo. Em 1944, Manoel Martins – do grupo Santa Helena de São Paulo – foi à Bahia para ilustrar o livro *Bahia de Todos os Santos*, de Jorge Amado. Aproveitou a oportunidade e organizou uma exposição de obras de Segall, Gomide, Walter Levy, Augusto Rodrigues, Clovis Graciano, Flávio de Carvalho e obras de outros como Pancetti, Portinari, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Seliar pertencentes a colecionadores da cidade. Houve reações, especialmente por parte da imprensa, mas foi quando se solidificou a vontade dos baianos em seguir outros rumos nas artes plásticas.

[...]

Nesse período o meio cultural se modificou. Foi criada por Edgar Santos, por exemplo, a Universidade da Bahia que, em 1946, federalizou-se. A essa altura Mário Cravo Júnior já fizera sua aparição nos Salões da Ala (1944) e, com Carlos Bastos e Genaro de Carvalho, formava o primeiro grupo de modernistas baianos.

[...]

Os primeiros modernistas baianos, como aconteceu no Sul, na Semana de 22, não tentavam uma mera absorção da atualidade européia. Tanto chegavam a uma via renovadora da arte, quanto buscavam uma arte nativa com ares locais e que fosse, antes de tudo, baiana. A busca das fontes populares como inspiração pode ser citada como uma constante naqueles que introduziram o germe da renovação artística na Bahia. (FLEXOR, 1997, p. 175 – grifos da autora).

Amado explica este episódio na 27ª edição do guia *Bahia de Todos os Santos*, como se deu a criação das ilustrações da primeira edição, fruto desse encontro com Manuel Martins, desencadeando um processo de renovação das artes plásticas. A atitude de expor as obras de artistas diversos gerou um grande mal-estar no campo das artes baianas, provocando repercussões e mudanças pontuais, que possibilitaram, posteriormente, a abertura para a recepção de trabalhos que estavam por vir. Em palavras do escritor:

Só durante a guerra, em 1944, acontece em Salvador uma primeira e pequena mostra de arte moderna. Para ilustrar um livro meu (as primeiras edições deste guia da cidade), desembarcou na Bahia o pintor e gravador paulista Manuel Martins. Veio por um mês, demorou-se sete. Em sua bagagem trouxe uma pasta contendo desenhos, gravuras, litos, pontas-secas de artistas novos de São Paulo, de Segall, de Tarsila, de Flavio de Carvalho a Graciano, de Rebolo a Bonadei, de Gomide a Walter Levy. Juntamos a esses trabalhos alguns quadros, aquarelas, desenhos e gravuras de Portinari, Pancetti, Di Cavalcanti, Goeldi, Santa Rosa, Cícero Dias que possuímos eu e Odorico Tavares. Odorico, recém-chegado à Bahia, eu, aqui novamente vivendo com residência obrigatória determinada pela polícia do Estado Novo, Manuel Martins, de prolongada passagem – entre os três armamos a exposição em sala da Biblioteca do Estado, na Praça Municipal. Foi o grande escândalo. (AMADO, 1977, p. 50-51).

O cenário artístico e cultural formado a partir da década de 40 permitiu construir um novo panorama no campo artístico baiano, que ganhou contornos próprios, no pós-Segunda Guerra Mundial, possibilitando criar um movimento revolucionário, de reação às velhas tradições acadêmicas que mantinha. Nesse momento, destacam-se os grandes murais que enfeitavam os prédios, e o Hotel da Bahia – *locus* de encontro para os artistas da geração de 45, a vinda de artistas e intelectuais estrangeiros à Bahia, que

ajudaram a discutir e explicitar mais abertamente a cultura afro-baiana e o sincretismo religioso e cultural, provenientes das fontes populares.

Carlos Bastos, Carybé, Floriano Teixeira, Mário Cravo, Calazans Neto, Manuel Martins, Jenner Augusto, Mirabeau Sampaio, dentre tantos outros, são os responsáveis por dar contornos a um movimento plural, formado por um grupo de artistas-desenhadores que preconiza o trabalho artístico. Eles conseguiram fazer da Bahia, por conta de sua participação altamente significativa, uma referência de produção artística no Brasil.

Dentro desse cenário metamórfico, surge a figura do artista plástico Carlos Bastos, que tem seus primeiros trabalhos expostos no Salão Brasil-Estados Unidos, em 1944. Em 1947, estudou na escola Art Student's League, em Nova York. Em 1948, confundiu o grupo chamado Anjo Azul<sup>3</sup>, um bar e galeria, de Salvador, frequentado por artistas e intelectuais. O artista vai para Paris, em 1949, onde faz cursos de pintura mural e afresco na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts e aulas de desenho na Académie de La Grande Chaumière. Em 1952 retorna para o Brasil e participa do I Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Em 1953 retorna para o Brasil e participa do I Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Em 1953 expõe novamente no II Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e participa no mesmo ano da exposição na Galeria Oxumaré, em Salvador.

No ano de 1954, apresenta-se no Salão Preto e Branco e no Museu da Faculdade Nacional de Arquitetura, ambos no Rio de Janeiro, em São Paulo participa da II Bienal de arte. Após novo período em Paris, de 1957 a 1958, monta seu ateliê no Solar da Jaqueira em Salvador, fixando-se na cidade. Chega à Bahia com a intenção de quebrar com o tradicionalismo ainda reinante, criando em 1949 pinturas murais como: *Alegoria do Anjo*, localizado no Anjo Azul; o painel da *Procissão de Bom Jesus dos Navegantes*, recriado no edifício da Assembleia Legislativa da Bahia. Produz ainda um mural no Hotel Royer Collard, em Paris, entre outros. Em palavras de Carlos Eduardo da Rocha para o livro *Carlos Bastos: desenhos* (2001):

Carlos Bastos foi o primeiro pintor moderno da Bahia a expor individualmente para o público dominado pela tradição profunda de quatro séculos de arte acadêmica e, como tal, capaz de repetir, sem

---

<sup>3</sup> O Anjo Azul foi um bar onde se reuniam artistas e literatos. Ficava à Rua do Cabeça (atual Gustavo dos Santos), nº 34. Sua ambiência lembrava os bares parisienses do pós-guerra.



qualquer originalidade a mesma reação típica diante da mudança de pautas tão arraigadas e da introdução de novos padrões e valores da arte. A rejeição foi pronta e natural, a discussão foi exacerbada e a exaltação alcançou o ponto mais elevado da violência, chegando mesmo à destruição de algumas telas expostas. Os quadros do jovem modernista foram cortados, deixando uma prova eloqüente demais de como era moderno o então jovem pintor Carlos Bastos na década de 1940. (ROCHA et al, 2001, p.30).

Carlos Bastos é considerado um dos pioneiros do movimento modernista no Brasil, por ter desenvolvido a arte muralista na Bahia, junto a nomes como Mário Cravo e Carybé. O seu trabalho para que o campo artístico baiano fosse renovado enfrentou muitas barreiras e perseguições, eclodidas desde o momento em que desestabilizou os padrões vigentes da época, ao tomar como ferramenta a produção de uma arte livre, com estilo próprio. Tal tomada de posição foi de encontro ao eurocentrismo vigente que era produzido e consumido na vida cultural da Bahia.

O ex- diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia, Heitor Reis (2000), no ensaio “O eterno moderno”, presente no livro *Carlos Bastos: 40 anos de pintura*, tece alguns comentários importantes sobre o ímpeto artístico de Bastos, de sua sólida formação cultural que muito contribuiu para se entender a cultura baiana:

Como alguns mestres modernistas brasileiros, Carlos Bastos dedicou-se, com extraordinário sucesso à realização de painéis que hoje acompanham o imaginário do povo da Bahia. Seus primeiros trabalhos no campo do muralismo, através da técnica sofisticada aprendida pelo artista em viagem à França, os painéis de O Anjo Azul, ainda hoje são referência mais que obrigatória para a historiografia moderna baiana, surpreendendo pela sua exuberância e beleza. As grandes pinturas revelaram-se um excelente suporte para o artista alcançar a síntese entre a objetividade modernista, o sentido épico da academia e a tensão expressionista oriunda de nosso barroco colonial. (REIS et al, 2000, p. 22).

A arte de Carlos Bastos revolucionou seu tempo e incomodou os setores mais conservadores e moralistas da sociedade baiana e carioca, quebrando então paradigmas da época, assim como Jorge Amado, pois ambos expõem em seus trabalhos a multiplicidade étnica e cultural da Bahia e, de forma mais abrangente, do Brasil. Um exemplo da riqueza dessa fusão e do próprio hibridismo da contemporaneidade relaciona-se com o episódio acontecido em 1972, quando o então presidente da Associação dos Amigos do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro convida o artista plástico para pintar dois murais numa capela desativada, usada como depósito do

museu que ficava no Parque da Cidade. Carlos Bastos resolve fazer esse trabalho de forma voluntária, sem qualquer ajuda de custo, inclusive para as despesas. A associação não tinha recursos financeiros e queria destinar os lucros, advindos com a visitação da capela, para a manutenção do museu.

O artista produz uma composição inusitada sobre a vida e a morte de São João Batista, tal característica se dá por ter incluído personalidades importantes daquele momento histórico, bem como da arte e da cultura brasileira nos murais.

Altamir Galimberti (2001) esclarece esse fato no ensaio “Trajetória”, presente na coletânea *Carlos Bastos: desenhos*, buscando entender a ligação existente entre os fatos inusitados, polêmicos na carreira do artista, visto que, sua posição anárquica, inventiva, contribuiu para dar forma a uma nova mentalidade, a uma pintura moderna, contestatória, de grande impacto para a cultura. Em palavras de Galimberti:

Num desses murais, na condição de Santos, retrata a pintora Djanira, como Santa Isabel, e o compositor-cantor Caetano Veloso, como São João Batista adulto. Com o intuito de documentar um momento histórico, pinta, sem receio, o rosto do então presidente da República, general Garrastazu Médici, que, com o pintor, Di Cavalcanti e o compositor Dorival Caymmi, forma um trio histórico. Edson Arantes do Nascimento, o Pelé, é o único anjo negro de um dos murais. Retrata ainda Gal Costa e, debaixo da mão esquerda de São João Batista, o poeta e compositor Vinicius de Moraes, o autor Adolfo Bloch e o escritor Jorge Amado. A escolha dos personagens é norteada pela posição e notoriedade que cada um possuía em seus respectivos campos de trabalho, não havendo, da parte do artista, preocupações em julgar os retratados por suas tendências religiosas, políticas, ideológicas ou raciais. Tratava-se de um trabalho documentativo. (GALIMBERTI et al, 2001, p. 94).

Em relação a esse acontecimento, podemos encontrar ressonância nas páginas do guia literário *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*:

Há alguns anos, no Rio de Janeiro, Carlos Bastos foi vítima de violenta agressão de um grupo de sectários. Carlos é hoje o mais importante muralista brasileiro e se dispôs a realizar dois grandes murais na Capela do Parque da Cidade com a aprovação dos responsáveis pelo templo. Feitos os estudos, Carlos iniciou os painéis. Acontece que neles apareciam algumas figuras nacionalmente conhecidas e da admiração do pintor, ao lado dos santos e do Cristo que centralizava um dos murais. Lá estavam Di Cavalcanti, Djanira, Dorival Caymmi, Pelé, Caetano Veloso, Gal Costa, Ibrahim Sued, Adolfo Bloch, Maria Bethânia, Vinicius de Moraes e eu – como se vê, figuras as mais variadas. Pois bem: alguns padres, desses que a gente pensa não mais encontrar nas fileiras da Igreja, e alguns pretensos

intelectuais levantaram-se contra os murais, achando que nas paredes de uma igreja católica não podiam figurar ateus, árabes e judeus, que jogador de futebol não pode ser anjo, quanto mais o romancista baiano que escreve estas linhas.

[...]

Travou-se a batalha e apesar do apoio de figuras ilustres e importantes da vida religiosa, cultural e política, Carlos não pôde continuar seu mural. Há males que vêm para bem, diz o povo, com razão. Desgostoso, Carlos Bastos, que estava residindo no Rio, voltou para a Bahia de onde nunca devia ter saído. Aqui, num edifício em plena Rua Chile, há um painel de sua autoria no qual Genaro de Carvalho, Zezé Catarino, Mário Cravo, Sante Scaldaferrri e eu somos bispos; Nilda Spencer e Régis Catarino são santas, e santos são Luiz Jasmin e Carybé. Na Bahia, Carlos Bastos não é amigo do rei: filho do rei, é o Príncipe Herdeiro. (AMADO, 1977, p. 234-235).

O teor provocativo de seus painéis sofreu coerções por parte dos dirigentes católicos, que, tomados por uma revolta, mandam apagá-los primeiramente, depois fecham a capela, impedindo a conclusão do trabalho, num ato de desconhecimento da liberdade que permeia o universo artístico. Vale lembrar que há muitas décadas, a capela não tinha licença para celebrar atos religiosos, pois estava desativada.

Amado posiciona-se em relação a esse fato e responde à carta que lhe foi enviada pelo jurista Sobral Pinto, que toma o partido da capela. O escritor responde-lhe num misto que envolve respeito e ironia:

Não me cabe decidir sobre a obra do artista nem sobre as paredes da capela. Cabe ao próprio artista, criador e único juiz capaz no que se refere à forma e ao conteúdo de sua obra de criação; e naturalmente às autoridades responsáveis pelo templo.

[...]

Mas creio também que Carlos Bastos que de Deus recebeu o dom da criação, um dom divino, que é um anjo do Senhor vindo à terra para criar beleza e assim honrar a Deus, creio que Carlos Bastos, Dr. Sobral Pinto, está ainda mais perto de Deus, e sabe melhor do que qualquer outro quem deve e pode figurar nas paredes da Capela do Parque da Cidade.

[...]

[...] nem o fato de o senhor querer expulsar-me da Capela, relegar-me ao inferno, abalam, pois sou realmente o seu mesmo velho admirador de sempre (AMADO, apud GALIMBERTI, 2001, p. 96).

A arte faz o homem estar em contato com o universo e, portanto, consigo mesmo. De tal modo, Amado sempre buscou a liberdade e, principalmente, a liberdade de expressão. Característica esta que o fez tornar-se um articulador solidário das artes na Bahia, dada a sua desenvoltura e trato que destinava para receber todos que possuíam as mais diferentes aptidões estéticas. A sua consciência artística, o seu espírito

apaixonado pelo campo das artes, permitiu-lhe estabelecer laços fraternos com quem a cria. Relata Carlos Bastos no Ciclo de Palestras:

Eu conheci Jorge Amado de uma maneira muito simples. Foi no Anjo Azul. O Anjo Azul para mim tem bastante significado e Jorge apareceu pra mim nessa época. Eu tinha estudado na França e encontro Jorge Amado no Anjo Azul. Já estava ilustrando os *Cadernos da Bahia* e também Vasconcelos Maia, Mota e Silva e Darwin Brandão. Devia ser mais ou menos em torno de 1948-49, quando vim a conhecer Jorge Amado pessoalmente e ele me convidou para fazer algumas coisas para ele, mas não ilustração. Minha relação com Jorge Amado começou de uma maneira muito especial, porque eu tive uma paralisia e não tinha como conseguir dinheiro para sobrevivência. E Jorge ia lá em casa, pegava meus quadros, vendia, e assim eu conseguia o dinheiro. E a amizade a ele se tornou mais forte por causa da ajuda. Vocês sabem que ele é mais que solidário (BASTOS, apud, FRAGA, 2000, p.197).

Desse ímpeto libertário comum a Carlos Bastos e Jorge Amado, que também sofrera perseguições às suas obras, pois muitas delas foram apreendidas e queimadas em praça pública, surge o convite, por parte do escritor, para que o artista plástico ilustre com os seus desenhos o livro *Bahia de todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, de 1977, a 27ª edição.

Carlos Bastos foi um artista que tomou a Bahia como inspiração para expressar sua arte, assim como Jorge Amado. Ambos procuraram esboçar dentro deste universo rico de temas, o cotidiano da “Cidade da Bahia”, como assim intitulavam a cidade do Salvador.

Essa obra foi, primeiramente, um modelo de inspiração para o artista gráfico Manuel Martins, que a ilustrou desde sua primeira edição, a de 1945, publicada pela Livraria Martins Editora, São Paulo, com capa de Clóvis Graciano. Com o passar do tempo, a obra foi sendo atualizada, a fim de acompanhar as mudanças e o crescimento da cidade. O texto foi revisto para a 8ª edição, em 1960, e novamente atualizado para a 12ª edição, de 1966, integrando a coleção “Obras Ilustradas de Jorge Amado”. A 19ª edição saiu em maio de 1970, pela mesma editora, compondo a mesma coleção, revista e atualizada pelo autor, com capa de Carybé, ilustrações de Manuel Martins e retrato do autor por Carlos Scliar.

Manuel Martins participa das constantes atualizações até o ano de 1975, quando a editora Martins fecha suas portas. Em 1976, Carlos Bastos cria 120 ilustrações para compor o *guia*, que é novamente atualizado e reeditado pela editora Record, em 1977.

Em palavras de Jorge Amado, na edição de 1996:

A primeira versão deste guia de ruas e mistérios de Salvador da Bahia de Todos os Santos foi escrita e publicada em 1944 e contava de uma cidade provinciana, descansada tranqüila, doce, ela e única, cuja população mal passava dos trezentos mil habitantes. Para designá-la, dizia-se cidade da Bahia, pura e simplesmente. Hoje, dizem cidade de Salvador: metrópole ruidosa, movimentada, truculenta, sua doçura fundamental entrecortada de violência.

[...]

No espaço de tempo decorrido desde aquela primeira edição ilustrada com magníficas gravuras de Manoel Martins, este guia teve algumas versões, necessárias devido ao crescimento e às modificações ocorridas na cidade, mantendo-se, no entanto, a estrutura fundamental e o espírito do livro. A partir de 1976, as edições foram iluminadas pelos desenhos de Carlos Bastos, belos como a cidade (AMADO, 1996, s/p).

O comentário acima está posto na 40ª edição do guia *Bahia de Todos os Santos*, publicada em 1996 com os desenhos de Carlos Bastos. Contudo, esse formato só dura até o momento em que os direitos de publicação estão com a Editora Martins.

Benedito Veiga nos diz em seu ensaio “Jorge Amado: 40 anos de Tenda dos Milagres”, que o romance *Tenda dos Milagres*, atualmente publicado pela Companhia das Letras, depois da morte de Jorge Amado, não mais contém as ilustrações de Jenner Augusto, que são tão importantes para a caracterização de época e lugar (VEIGA, 2011, p. 46). Vale lembrar que essa supressão das ilustrações se estende à grande parte da obra do escritor, inclusive a *Bahia de Todos os Santos*.

O acervo literário amadiano começou a ser relançado pela editora Companhia das Letras a partir de 2008. Algumas obras conservam o projeto ilustrativo, são elas: *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* e *A Bola e o goleiro*, que por serem infanto-juvenis, precisam do aparato visual para atender a esse tipo de público, caso contrário, os livros não atrairão e terão perda de vendagem; o conto *O Milagre dos pássaros* contém atualmente as ilustrações de Joana Lira, e não mais as de Floriano Teixeira, além de *Os velhos marinheiros* que, em comparação com as edições mais antigas, preserva poucas ilustrações. O livro de memórias *Navegação de Cabotagem* ainda reúne as ilustrações de quase todos os artistas que participaram de sua obra.

Diante das informações trazidas até aqui, apresento a proposta de trabalho que tem como premissa analisar a construção da narrativa amadiana em torno da Cidade da Bahia e sua gente, a partir da relação dialógica entre o discurso verbal e visual.

Tomamos como exemplo a obra *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, edição de 1977, do escritor Jorge Amado, ilustrada com os desenhos de Carlos Bastos. Esta pesquisa toma ainda como arcabouço teórico, para esse primeiro momento, as considerações de Alberto Manguel, que concebe as imagens enquanto texto narrativo.

### 1.3 A IMAGEM COMO NARRATIVA

Para o desenvolvimento da compreensão acerca do diálogo texto/imagem presente na obra *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, adotamos a perspectiva de que a literatura tem intrínseca relação com outras artes. Para tanto, discute-se a importância de se ler não somente o texto literário, como também praticar a leitura do texto visual, aqui entendido como portador de uma capacidade narrativa. Esta pesquisa então toma como referências as ideias defendidas por Alberto Manguel no ensaio “A imagem como narrativa”, presente em seu livro *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio* (2001), quando diz que toda imagem pode ser lida e traduzida em palavras, mesmo por um público não especializado, pois toda imagem tem sempre uma história a contar, é um texto, daí o seu espaço na obra amadiana.

A importância da legibilidade das palavras e das imagens, e a consequente interpretação, permite construir o sentido. Para o autor:

[...] para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamentos e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos (MANGUEL, 2001, p.21).

O livro de Manguel traz diferentes métodos de como se ler imagens. Partindo da imagem como narrativa, o autor nos conduz a conhecer o seu universo através do

tempo. Para ele, as palavras permitem ir além dos limites de um texto, já as imagens se apresentam a nossa consciência de forma imediata.

De tal modo, o autor nos fala que as imagens são formadas em nossa mente e podem ser associadas a outras imagens, ou até mesmo a palavras, que poderão também ser utilizadas para contar o que vimos, imaginamos. Ainda sobre esse tema, estabelece um paralelo com a cultura, ao dizer que só podemos ver aquilo que, de alguma maneira, já vimos em algum momento. Nesse sentido, salienta Manguel:

[...] só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis [...]

[...]

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pinturas, esculturas, fotografias, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. (MANGUEL, 2001, p. 27).

Nesse sentido, é preciso conhecer o contexto histórico e cultural para que ocorra a identificação e posterior leitura da imagem. Esta acrescenta com a sua visualidade um discurso, convergindo para a formação dos processos imaginativos na mente do leitor, que as transforma, recria, aliadas a tantas outras que estão armazenadas em seu acervo mental. De tal modo, somos constituídos por imagens que se propagam, produzindo narrativas imagéticas a todo o momento.

Embora se saiba, intuitivamente ou não, de seu valor, a imagem é geralmente relegada a segundo plano e, quando ocorre, lhe é atribuída somente valor ilustrativo. Sabe-se que a imagem em um texto escrito enriquece o poder atrativo e interpretativo da leitura. Alberto Manguel concebe as imagens como narrativa, ao dizer: “[...] a imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem” (MANGUEL, 2001, p.24). Portanto, na medida em que se vai lendo esses elementos visuais, criam-se imagens mentais que suscitam outras imagens, provocando um processo de fluxo de sentido altamente criativo, pois os signos visuais têm muito a nos dizer através do seu arcabouço retórico próprio, já que eles são portadores de uma qualidade narrativa, que retomam e criam memórias, com suas formas de materialização de valores culturais, assim como a literatura, uma vez que guardam informações de ordem histórica, que poderiam ficar esquecidas no tempo. O estudioso ainda acrescenta:

Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva e as medidas para aferir a sua justeza corriam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem a própria narrativa (MANGUEL, 2001, p. 28).

Nesse sentido, uma imagem enquanto narrativa pode suscitar interpretações diversas, por isso esta ideia foi creditada para o trabalho em questão, uma vez que não pretendemos ser portadores de verdades absolutas acerca do que será narrado nas páginas seguintes, uma vez que cada sujeito faz parte de um contexto e tem uma interpretação diante de um texto aberto, mas que tem uma estrutura, seja ele verbal ou visual.

Portanto, entendemos que é importante realizar a leitura de diferentes códigos e, principalmente, do visual, que é produzido de forma acelerada pelas novas tecnologias. Há uma necessidade de se ler o projeto gráfico do livro como um todo, a começar pela ilustração da capa, bem como as ilustrações do seu interior, para que possamos interagir e observar as variadas estratégias intertextuais de legibilidade utilizadas, uma vez que estamos cada vez mais imersos numa sociedade dominada pela “cultura da imagem”.

No ensaio “Os contratos e as capas de Gabriela”, Sônia Caldas se volta para a imagem, analisando os elementos que são privilegiados no momento de construção das capas de *Gabriela*, em suas versões em língua portuguesa e em suas muitas traduções, bem como o papel desempenhado pelo ilustrador. Suas considerações nos ajudam a compreender a importância da capa de *Bahia de Todos os Santos*, objeto de estudo em questão. Segundo a pesquisadora:

O livro material, como sabemos, é composto da capa como embalagem e miolo que são as folhas nas quais a obra literária está impressa. As capas das edições de Gabriela Cravo e Canela de autoria de Jorge Amado, [...], como a maioria das capas de livro, através do seu discurso verbal e não-verbal normalmente tem como objetivo embalar e apresentar a obra literária que reveste. Logo, o autor da capa terá que, ao ler a obra, representá-la mediante a sua interpretação e de acordo com o público-alvo ao qual se dirige, considerando também os valores impostos pela editora que pretende publicar aquela edição. Sendo assim, o discurso elaborado nas capas será sempre uma metáfora, uma figura de linguagem, a partir dessa interpretação (CALDAS, 2007, p. 17).



No que tange à produção do livro, a modernidade exige mudanças pautadas pela indústria cultural. Em meio a essas questões encontra-se a ilustração, uma arte impressa que visa alcançar, em parceria com o texto verbal, um número cada vez maior de leitores, o que já envolve também questões mercadológicas. Para que o produto final livro alcance o resultado esperado, é preciso não só a utilização da criatividade artística para compor a capa. Há toda uma intencionalidade que envolve também o gosto do público, a fim de que a estratégia de venda seja concretizada. Daí a importância do discurso da capa, a embalagem que seduz para vender, que divulga, no caso da obra em estudo, uma imagem da Bahia.

A produção de imagens na contemporaneidade reconfigurou a própria noção de arte. Sendo assim, dada à exigência de seu tempo, Jorge Amado dialogou com a indústria, estabelecendo uma dupla parceria com a mídia impressa, participando através da lógica do mercado, da dissolução das fronteiras entre os segmentos culturais: mistura do erudito ao popular. *Bahia de Todos os Santos* é um exemplo desse percurso estético-cultural, que busca constantemente atualização.

Os desenhos de Carlos Bastos, para a obra *Bahia de Todos os Santos*, são ilustrações para a narrativa verbal. Entretanto, são textos que também requerem leituras, não são apenas para ilustrar a história, como mero adorno. Assim como a escrita, que é igualmente portadora de uma capacidade representativa, pois é a visualidade da fala, incitando no leitor uma decodificação do código linguístico, para uma consequente interpretação, os signos plásticos assim os são também, já que também pretendem representar o mundo concreto.

A linguagem plástica presente nos desenhos remete a símbolos e signos referentes, em algumas amostras, a dados próprios da cultura baiana/brasileira e africana, outros são mais amplos, pois são formados por significantes comuns a grande parte da humanidade. Interessa-nos, nesse momento, o diálogo existente entre os seguintes códigos: o título verbal e as ilustrações presentes na capa do guia amadiano. O título é o elemento textual que desperta o interesse do leitor, abrindo trilhas que serão percorridas ao longo do texto. A leitura será norteada por essa chamada inicial que indica o conteúdo, contribuindo com informações para o entendimento da obra, porém não o revela por completo.

Os elementos presentes na capa estabelecem uma relação semântica com o título e com o texto do interior da obra, havendo uma coerência, determinante para o sucesso de concretização da mensagem. Dessa maneira, a imagem ilustrativa é um recurso

discursivo, harmonioso, de associação com a narrativa verbal, estabelecendo com ela relações de sentido.

Jorge Amado aliou a sua escrita à proposta plástica, que não comprometeu o seu texto literário. Sem receio de transitar entre as duas linguagens criou uma obra aberta, que suscita diversas interpretações, tornando a leitura mais atraente, proveniente de uma comunicação eficaz, que chega ao grande público sem muitas dificuldades, através do dialogo direto entre as palavras e as imagens.

Se nos detivermos rapidamente no título *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, incorreremos no erro de pensar que se trata, simplesmente, de um guia turístico, esquecendo-se de adentrar no caleidoscópio misterioso, inerente à literatura, à cartografia sentimental e afetiva, que nos é logo apresentada em seu anúncio.

O pronome indefinido “todos” que compõe o título, inclui a multiculturalidade baiana da Cidade do Salvador, o entrecruzamento de diversas etnias, pertencentes ora às culturas marginalizadas, ora às institucionalizadas. A expressão “de ruas” simboliza, em seu percurso histórico, o espaço das inter-relações, da subversão, onde se desenvolviam, no passado, relações de aproximação e repulsa entre negros e brancos, de trabalho, de políticas de mando, de embate de valores étnicos e culturais, configuradores de novos valores e costumes e da religiosidade.

A nomeação dada ao livro tem intrínseca relação com a porção de mar ou oceano rodeada por terra, a chamada Baía de Todos os Santos, pertencente à “Cidade da Bahia”, como era chamada no passado a cidade do Salvador. A baía pertence à costa litorânea brasileira e foi descoberta pelos portugueses na primeira expedição exploradora de Américo Vespúcio, em 1º de novembro de 1501, dia de Todos os Santos, no calendário da igreja católica, daí a origem do nome. É a segunda maior baía do mundo e a maior do Brasil. A primeira é o Golfo do Pacífico que se encontra no oceano pacífico.

A baía brasileira abriga uma vastidão de águas, composta por 56 ilhas. Além disso, deu nome à capitania e atual estado brasileiro. O relato de Gabriel Soares de Sousa no *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*, em especial, na segunda parte intitulada “Memorial e declaração das grandezas da Bahia de Todos os Santos, de sua fertilidade e das notáveis partes que tem”, explica a sua dimensão:

El-rei D. João III de Portugal, que está em glória, estava tão afeiçoado ao estado do Brasil, especialmente à Bahia de Todos os Santos, que,

se vivera mais alguns anos, edificaria nele um dos mais notáveis reinos do mundo, e engrandecera a cidade do Salvador de feição que se pudera contar entre as mais notáveis de seus reinos, para o que ela estava mui capaz, e agora o está ainda mais em poder e aparelho para isso, porque é senhora desta baía, que é a maior e mais formosa que se sabe pelo mundo, assim em grandeza como em fertilidade e riqueza. Porque esta baía é grande e de bons ares, mui delgados e sadios, de muito frescas e delgadas águas, e mui abastada de mantimentos naturais da terra, de muita caça, e muitos e mui saborosos pescados e frutas, a qual está arrumada pela maneira seguinte. A baía se estende da ponta do Padrão ao morro do Tinhare, que demora um do outro nove ou dez léguas, ainda que o capitão da capitania dos Ilhéus não quer consentir que se estenda senão da ponta da ilha de Itaparica à do Padrão; mas está já averiguada por sentença, que se estende a baía da ponta do Padrão até Tinhare, como já dito; a qual sentença se deu por haver dúvida entre os rendeiros da capitania dos Ilhéus e da Bahia, sobre a quem pertenciam os dízimos do pescado, que se pescava junto a este morro de Tinhare, o qual dízimo se sentenciou ao rendeiro da Bahia, por se averiguar estender-se a baía do morro para dentro, como na verdade se deve de entender (SOUSA, 1851, p. 141).

O escritor Jorge Amado se vale dessa nomeação recebida pela baía “de Todos os Santos” e faz um trocadilho ao intitular seu livro com o nome do estado, pois costumava se referir à cidade do Salvador como “Cidade da Bahia”, sendo ela “de Todos os Santos”, seja em sua extensão por mar ou por terra.

Ou ainda, como descreve Antônio Risério, no início de *Uma história da Cidade da Bahia* (2004):

A Bahia de Todos os Santos é nosso mar interior. Nosso mediterrâneo, com sua cidade nascida no cimo do alto monte, de olhos postos nesse mesmo mar. Já em sua Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil, o jesuíta Simão de Vasconcelos escrevia: “A Bahia de Todos os Santos, se houvesse de descrever aqui suas grandezas, largura e circunferência de suas águas, de suas ilhas, de seus recôncavos, e dos muitos rios caudalosos a pagar-lhe tributo, fora cousa mui larga. Baste dizer, que esta só parte do Brasil, com seus arredores, é capaz de um Reino”. São 1000 km<sup>2</sup> de águas claras e cálidas, trezentos quilômetros de costa. “Imenso seio do mar”, no dizer do velho Theodoro Sampaio, na História da Fundação da Cidade do Salvador. Seio marinho semeado de ilhas, ilhotas, ilhetas, com os seus rios e as suas ribeiras, os seus manguezais, as suas praias, as suas enseadas e os seus promontórios, as suas Campinas de beira-mar (RISÉRIO, 2004, p. 20).

Não é só pelo título que se conquista um leitor, é também pela capa. Esta antecipa muitos olhares que serão reafirmados no decorrer da tessitura interpretativa, assim como o título. Ambos estão imbricados para enunciar uma mensagem acerca da

força da cultura popular na Bahia. Isto pode ser constatado por meio de uma leitura minuciosa, que incita a interpretar os sinais do sincretismo, do intercruzamento cultural, que podem ser comprovados no jogo intertextual entre o título e os desenhos.

A ilustração seria um texto que se realiza a partir do processo de derivação, de recriação de outro texto que lhe antecede. Neste caso, a feitura das ilustrações literárias do guia *Bahia de Todos os Santos* foi inspirada no texto verbal amadiano, e na própria vivência do ilustrador em sua cidade, buscando representá-la em sua cadência física, mística e humana.

As imagens presentes na capa do guia literário, que veremos logo a seguir, bebem da fonte barroca, que deteve uma capacidade narrativa, eloquente em seu tempo. Essa estética teve início no Brasil, no século XVII, nos idos de 1601, e foi uma expressão ideológica da Contrarreforma<sup>4</sup>, aliando o estilo místico, poético e visual do barroco, para anunciar e sedimentar a estratégia da igreja católica, que o utilizou como ferramenta de combate ao crescimento do protestantismo ao redor do mundo.

Desde a Idade Média, chegando até o século XV, a Igreja detinha os mecanismos de poder através do manejo habilidoso com as linguagens. Estas eram extraordinárias formas de controle utilizadas pelos dirigentes católicos, que possuíam o conhecimento da língua latina, utilizando-a de forma abusiva, pois o latim era a língua oficial e burocrática dessa época, mantendo o povo afastado da participação nos cultos religiosos. Mas, ao mesmo tempo, eles utilizavam as imagens, que são também veículos de comunicação, para levar a doutrina cristã à grande massa de fieis, que não tinha acesso ao conhecimento pela escrita, tendo como meta principal atrair e converter aquele que seria o espectador/fiel. A rapidez da leitura que este poderia fazer ao se deparar com uma imagem (vitrail, mosaico, escultura, pintura), construída para ilustrar o que era pregado na liturgia, produzia um efeito imediato, pois as pessoas passavam a acreditar no elemento visual, como se ele deixasse sua condição de objeto representado e ganhasse uma condição real. O domínio simbólico e, conseqüentemente, emotivo dos sujeitos, garantia a força e a disseminação do discurso religioso.

No século XVI, o império católico começa a ruir, a ser contestado na Europa, por isso a missão empreendida pela Companhia de Jesus para conquistar mais fieis para a igreja, por conta do advento do Protestantismo. Chegando ao Brasil, os jesuítas

---

<sup>4</sup> Foi um conjunto de medidas de reação, tomadas pela igreja católica, para conter os avanços da Reforma Protestante – movimento reformador do século XVI, iniciado pelo monge alemão Martinho Lutero –, que contestou os dogmas do catolicismo, afixando na porta da Igreja de Wittenberg, 95 teses que criticavam os abusos cometidos pela doutrina católica.

também monopolizaram, a seu favor, a retórica bíblica. Construíram igrejas, escolas e produções ornamentais, com a missão de expandir o catolicismo, utilizando a mão de obra negra e indígena para criá-las, obedecendo então o estilo da Contrarreforma, no intuito de converter e ensinar os princípios católicos, e a vida dos santos, à população local. Com isso, os jesuítas conseguiram comunicar-se com ela, através da exploração das linguagens e das funções simbólicas. Esta foi uma forma quase eficaz de tentar disciplinar um mundo não europeu, através da verossimilhança, da visualidade.

Pode-se dizer que o barroco foi o primeiro modelo artístico brasileiro construído a partir da participação das heranças culturais afro-lusa-ameríndia. Esta constituição foi produzida num trânsito contínuo que permitiu trocas simbólicas aparentemente diferenciados, mas que se combinaram de tal maneira, dando sustentação à arte barroca, que influenciou toda a formação cultural do Brasil.

O colorido barroco brasileiro conviveu com o estilo luso, dada às influências e a riqueza de recursos trazidos pelos portugueses, combinados com a importante contribuição artística e com os ritos festivos dos indígenas e africanos. Estes deram o tom de mistério a essa estética que fora feita por muitas mãos, pois ao chegar aqui foi redesenhada e se tornou um movimento artístico híbrido, construído em meio à perseguição e violência física, religiosa e cultural, imposta aos habitantes locais e os trasladados africanos.

Essa arte complexa, fundida teve a participação atuante desses povos pertencentes a diferentes culturas para a construção de igrejas, em sua ornamentação, bem como em produções artesanais, em trabalhos realizados com argila, na composição de esculturas e entalhes que deram forma a um estilo sincrético. Esse imaginário barroco e mestiço atingiu não só os colonos e os descendentes do barroquismo ibérico, mas também os africanos e nativos.

Nesse sentido, a arte do período colonial, que durou quase três séculos, é ambígua, provocante, impura, o que a torna única. As igrejas barrocas de Salvador dessa época expressam essa caleidoscópica mistura colorida que enchem os olhos, dada à exuberância dos altares, das colunas e das naves das igrejas, povoadas com santos e anjos mestiços, dourados e reluzentes. Um verdadeiro espetáculo que fascinava a população local, e causa, ainda hoje, emoções extasiantes a quem adentra esses templos, seja por seu apelo religioso, seja pela riqueza estética que abrigam.

Esse modelo artístico apelou para os olhos através de cenas deslumbrantes que oscilam entre a tragédia e a magia celestial, espirituosa da mitologia cristã, ajudando a

religião católica a alcançar seus objetivos através da imposição da crença. Contudo, essa unificação não favoreceu por completo aos interesses portugueses, uma vez que contou com a intervenção particular de diversas etnias, que juntas, reconfiguraram a arte e a vida religiosa desse período, com suas referências religiosas, seu universo, ainda que de forma reclusa, formando assim uma teia mestiça, heterogênea, fundindo o monoteísmo cristão com o politeísmo dos colonizados. A religião do povo africano aqui escravizado dava o tom de mistério e pluralidade a esse período, ressoando até os dias de hoje.

O aspecto sincrético é configurado a partir das diferenças étnicas e religiosas aqui vivenciadas, assinalando a cultura da diversidade. Este fenômeno é reconhecido por Ferreti (2004) em *Sincretismo, religião e culturas populares*, como conformador de uma identidade nacional:

[...] o sincretismo cultural reflete a presença de elementos barrocos na cultura brasileira, elementos que foram importantes no passado e continuam atuantes até hoje. Nossas festas populares, como alguns autores comentam, são festas barrocas, com a junção de elementos culturais de origens diversas. [...] Nelas podemos encontrar paralelismos, misturas e convergências de culturas, decorrentes dos brancos, dos negros e dos indígenas que fertilizaram nossa cultura nos instrumentos musicais, nos cânticos, nas danças, nas vestimentas, na alimentação, na alegria e na capacidade de reorganização de festas (FERRETI, 2004, p. 28).

A força misteriosa da *Bahia de Todos os Santos* aparece nos ícones que remetem às figuras que compõem o imaginário da religiosidade festejada: candomblé e catolicismo, bem como o resultado da fusão de ambos. Essas imagens e impressões foram percebidas e mitificadas por Amado e Bastos, que expressaram a relação não só divinizada, como também a humanização dos santos e dos orixás, que tiveram em sua trajetória terrena, a marca da virtude, valentia, heroísmo, resistência, luta e dor, daí sua aproximação com o cotidiano da gente baiana. O sincretismo desempenhou um papel decisivo nessas aproximações, resultando nessa mistura de credos que ajudou o povo negro a driblar o preconceito, para se proteger e poder cultuar seus orixás.

As imagens que serão apresentadas conduzem o olhar para várias direções, permitindo um dinamismo através das cores, despertando a curiosidade, por conta da riqueza de detalhes. A capa apresenta uma precisão de traços, a fim de não deixar escapar peculiaridades que são características dos santos, da cidade e de suas manifestações culturais.

A interação do guia literário, com outra forma de linguagem, tem por objeto a produção de sentido. Há uma sensibilização do olhar que estimula a criatividade do leitor, por este se deparar com duas linguagens, proporcionando-lhe informações diversas sobre a mesma narrativa, no que tange ao espaço, as cores, aos traços, à linguagem grafotipográfica, fazendo com que amplie, significativamente, sua capacidade de leitura e de percepção.

O poder simbólico da obra traz a marca de um tempo vertiginoso, imerso em diferentes códigos que se multiplicam, pois uma linguagem contamina a outra, num jogo que mobiliza vários sentidos e experiências culturais que são, sobretudo, capazes de aguçar a habilidade de observar e de memorizar informações. As imagens são fontes constantes de permuta, logo, as narrativas irão se construir de forma diferente ao requerê-las, pois a subjetividade do artista contribui para o enriquecimento da narração.

De tal modo, o texto amadiano não se limita, não se enclausura em si mesmo, podendo estabelecer relações com outros textos, o que possibilita ampliar o espaço narrativo. O cruzamento do verbal com o visual sustenta em conjunto a narração, tornando-os indissociáveis, tal jogo discursivo é carregado de intencionalidades. As ilustrações dão forma às ideias que estão alocadas no texto literário, constituindo uma dimensão paradigmática da obra, quando comunica, exprimindo ideias e sensações. Tal jogo permite apreender dados de um discurso que apela para os olhos.

Para as composições da capa, da lombada e da contracapa foram utilizadas texturas, cores que dão forma a especificidade visual e religiosa de cada orixá e de cada santo. O vestuário e utensílios identifica cada um deles a partir de sua função religiosa. Dessa maneira, através desses três elementos que compõem a parte inicial de apresentação da obra, são revividos os mitos, que estão diretamente ligados ao catolicismo popular, às ações ritualísticas das religiões afrodescendentes, ao sincretismo religioso e cultural, presente na “Cidade da Bahia”.

Mircea Eliade (2007) desenvolveu um conceito de mito que se ajusta à maneira como entendemos a obra:

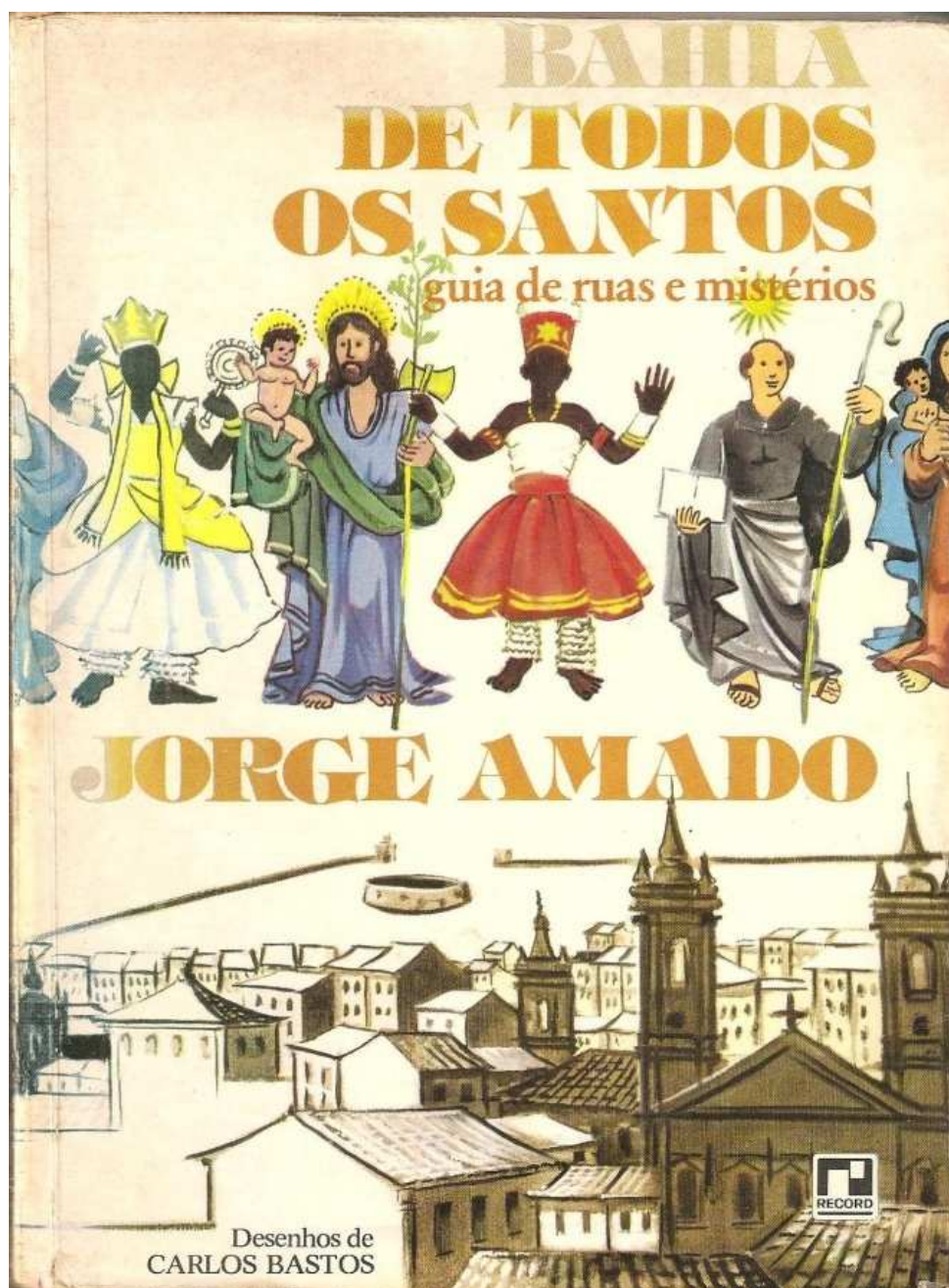
O mito conta uma história sagrada; ele retrata um acontecimento ocorrido num tempo primordial ou fabuloso do “princípio”. O mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre portanto a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que

se manifestou plenamente. Os personagens do mito são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do sobrenatural) no mundo. (ELIADE, 2007, p. 11, grifos do autor).

A presença dos mitos de origem africana na cultura brasileira representa um movimento de resistência religiosa e cultural, vivenciada pelos negros e por seus descendentes. Estes povos contribuíram com suas crenças e seus saberes míticos, provenientes da oralidade, para formar outras identidades. Através da capa, visualizamos a diversidade étnico-cultural própria do povo brasileiro.

Vale ressaltar que a ideia de mito aqui tomada, pretende considerá-lo como uma narrativa, que tende a explicar crenças, comportamentos e manifestações culturais inerentes à mitologia afro-baiana e cristã-católica. Vejamos a seguir a capa da obra *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, escrita por Jorge Amado e ilustrada por Carlos Bastos:





**Figura 1-** Capa de *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*  
 Cópia da capa criada por Carlos Bastos e publicada em AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, Rio de Janeiro: Record, 1977.

A disposição das figuras apresentadas na capa, bem como as cores, a caracterização das personagens mitológicas dão conta de uma narrativa, construída através de símbolos, de metáforas visuais. Como realizamos um movimento da esquerda para a direita para realizar o processo de leitura, vamos seguir este raciocínio para entender as correspondências expressivas entre os orixás e os santos que aparecem na composição discursiva. Por ser de uma religião de origem panteísta e africana, os orixás

são negros e a face não tem traços definidores, então não importa se são homens ou mulheres, o que os identifica é a vestimenta.

A primeira imagem que aparece é do orixá Oxum, que representa a fertilidade, a beleza e habita nas águas doces. Está representado com suas cores: amarelo<sup>5</sup> e branco<sup>6</sup>, que simbolizam, respectivamente, as águas e o ouro. A divindade foi identificada de acordo com os aparatos que a caracterizam: pulseira de metal e o abebé, um leque circular com um espelho no centro, que se relaciona com a sua extrema vaidade. Quando usado por Iemanjá é prateado e, normalmente, traz desenhos simbólicos. Além disso, na mitologia africana, Oxum é uma das esposas de Xangô.

A seguir, temos a iconografia do santo católico José, que carrega o menino Jesus num braço e leva à mão um ramo florido com lírios, cujo sentido encontra seu esclarecimento a partir de Números, um dos livros bíblicos, e dos antigos documentos judaicos, os escritos apócrifos, que não constam na bíblia oficial, nos quais se explica que Maria e as outras virgens que moravam no templo, foram mandadas para casa para que se casassem, mas Maria rejeitou tal ideia. Os anciãos preocupados rezaram e obtiveram uma resposta divina para que convocassem os homens solteiros a deixarem seus cajados no altar do Templo, durante a noite, no intuito de que algum florescesse, pois assim se encontraria um noivo para Maria.

De tal modo, o bastão que amanheceu milagrosamente florido foi o de José, que é descendente direto do rei Davi, aquele que foi escolhido por Deus para se casar e guardar a Virgem Maria. Ele é o pai terreno de Jesus Cristo, o padroeiro das famílias na mitologia cristã. A imagem ainda traz o santo vestido com uma túnica azul<sup>7</sup> e manto verde<sup>8</sup> que simbolizam, respectivamente, a paz e a esperança para a humanidade. O santo e a representação de Jesus criança portam coroas de luz dourada em suas cabeças, indicando santidade.

---

<sup>5</sup> Para Chevalier e Gheerbrant, em **Dicionário dos símbolos**, o amarelo “[...] é a cor dos deuses [...]. A Luz de ouro se torna, por vezes, um caminho da comunicação nos dois sentidos: um mediador entre os homens e os deuses [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 40).

<sup>6</sup> [...] símbolo de afirmação, de responsabilidades assumidas, de poderes tomados e reconhecidos, de renascimento realizado, de consagração. (idem, ibidem, p. 143)

<sup>7</sup> “O azul não é deste mundo; sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira, que é sobre-humana – ou inumana.” (idem, ibidem, p.107)

<sup>8</sup> “O verde – envolvente, tranquilizante, refrescante e tonificante – é celebrado nos monumentos religiosos erigidos no deserto por nossos ancestrais. Para os cristãos, a Esperança, virtude teologal, permanece verde [...]” (idem, ibidem, p. 939)

No paralelismo católico São José é Xangô, que vem logo na sequência e se localiza no centro da imagem, é o orixá de frente. Ele é a divindade da justiça, das artes, do trovão e das tempestades, usando o fogo e os raios para castigar principalmente os mentirosos, os ladrões e os bandidos. O machado de dois lados que traz à mão é o *Oxé*, que simboliza o peso igual nos julgamentos, que parece estar também sendo levado por São José, num gesto altamente sincrético. A divindade ainda traz uma coroa à cabeça, braceletes, contas e pulseiras que compõem o seu traje suntuoso, revelando sua majestade. Além disso, as suas cores possuem toda uma simbologia no interior da mitologia africana: o vermelho<sup>9</sup> significa o fogo, o raio, a realeza; o branco representa a homenagem que Xangô, rei mítico dos *Oyó*, tribo iorubana da Nigéria, prestou a seu amigo Oxalá, que foi visitá-lo e confundido com um ladrão, foi aprisionado por engano pelos soldados. Quando Xangô ficou sabendo do erro acontecido, mandou todos de seu reino vestir roupas brancas, a cor de Oxalá, e levá-lo água, para saudá-lo. Por isso, as baianas preservam a tradição de lavar as escadarias e a Igreja do Bonfim, para reviver o mito de Oxalá.

À direita do ícone que representa Xangô está a figura de São Francisco<sup>10</sup> que carrega na mão uma bíblia, na outra uma bengala, e calça uma sandália, símbolo de sua humildade. A cor cinza das suas vestes se aproxima da pobreza, da falta de condições para utilizar outras cores. São Francisco é um dos santos que no sincretismo afro-brasileiro é Xangô. Um dado curioso desse entrelace sincrético diz respeito ao fato de Amado ter recebido o título de Obá de Xangô, no Candomblé.

Para finalizar, temos a representação de Nossa Senhora da Purificação ou das Candeias, uma das mais antigas do catolicismo, que foi reconhecida por estar paramentada com túnica vermelha e manto azul. Recebeu essa nomeação por ter levado o Menino Jesus nu para ser apresentado a Deus-Pai e por ter se submetido à cerimônia de purificação. Por conta disso, os primeiros cristãos começaram a festejar no dia 02 de fevereiro, a Purificação de Maria, a Virgem Mãe. O Papa Gelásio<sup>11</sup> instituiu para toda a

---

<sup>9</sup> “O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível [...]” (idem, ibidem, p. 944)

<sup>10</sup> O hábito de São Francisco era em formato de cruz e de lã cinza. Além disso, traz um Tau, uma forma de cruz presente na túnica, como meio de crucificar em si mesmo as paixões deste mundo. A cor da vestimenta recorda as cinzas e o pó de que somos feitos, e a penitência. A este respeito VER **O hábito franciscano - Subsídios**. Disponível em: <[http://www.tendafranciscana.org.br/sub\\_voc\\_15.htm](http://www.tendafranciscana.org.br/sub_voc_15.htm)>. Acesso em: 10 jun 2013.

<sup>11</sup> A este respeito ver a obra que estuda os títulos marianos de Nossa Senhora, presentes em **Maria – Mãe da Terra**. Disponível em: <[meee.com.br/biblioteca.../61\\_353db5072b206bb60bc3226094de883e.htm...](http://meee.com.br/biblioteca.../61_353db5072b206bb60bc3226094de883e.htm...)>. Acesso em: 20 dez 2012.

comunidade cristã, uma procissão dedicada a ela, que simboliza o caminho percorrido pela Sagrada Família (Jesus, Maria, José) até o templo. O trajeto deveria ser todo iluminado com candeias, ou candelárias, daí suas outras denominações: Nossa Senhora das Candeias ou da Candelária. Para a igreja, esse dia significa reafirmar os votos de pobreza, obediência e castidade.

A devoção a Nossa Senhora da Purificação vem de Portugal. Lá, o culto à Virgem existe desde o século XIII e foi trazida ao Brasil, tendo forte adoção nas igrejas da Bahia. A ilha Madre de Deus, situada na Baía de Todos os Santos, tem um templo antigo, cuja imagem da santa foi encontrada por pescadores num rochedo próximo ao mar. No dia 2 de fevereiro, uma multidão vinda da cidade do Salvador e das ilhas vizinhas se reúne para festejá-la. Nesse dia o mar enche de canoas, que cortam a baía, conduzindo os devotos para as cerimônias da Purificação de Maria. A santa leva em seus braços aquele que é a luz do mundo, e comumente, nessas representações, a Virgem segura o menino Jesus ainda bebê.

O culto a Nossa Senhora é de extrema importância na Bahia e no Recôncavo, por conta do sincretismo afro-brasileiro com Oxum e Iemanjá, a primeira divindade africana analisada, por elas simbolizarem a maternidade. Nos estados brasileiros, o festejo do dia 2 de fevereiro homenageia Iemanjá, que no paralelismo cristão é Nossa Senhora da Purificação que, por sua vez, possui diversas nomeações: Nossa Senhora das Candeias, Nossa Senhora dos Navegantes, Nossa Senhora da Boa Viagem, Nossa Senhora dos Mares, Nossa Senhora da Luz e Nossa Senhora da Boa Esperança.

O culto a Iemanjá ganha uma dimensão plural no Brasil, alcançando um destaque, por conta de sua popularidade que envolve a forte história de resistência do povo negro, que secretamente cultuava a divindade africana, associando-a às santas de origem católica. Segundo Póvoas:

Iemanjá abarca a diversidade do povo brasileiro em sua pluralidade étnica e em sua diversidade cultural. Calcada num modelo nagô, esta imagem arquetípica da Grande Mãe, gestada no imaginário do brasileiro, superior a toda opressão do sistema escravocrata. E o que a princípio expressava apenas uma imagem nagô alargou-se no abasileiramento, na expressão de pluralidade de culturas, etnias e domínios. (PÓVOAS, 2007, p. 221).

A capa explora o encontro das diferentes culturas que refletem a própria história da diversidade identitária da Bahia. Ao mostrar o sincretismo religioso, traz à tona a

contribuição negra-mestiça entremeada aos referenciais da mitologia católica. Neste momento as narrativas se confundem, complementam-se. Quando os negros começaram a cultuar os santos católicos, lembrando-se dos orixás africanos, estavam atualizando e recriando uma realidade. Sendo assim, esse sincretismo religioso e cultural vêm dessas constantes releituras, readaptações que o povo negro realizou para preservar a sua memória religiosa.

O sincretismo tornou-se uma reação crítica, política dentro dos discursos instituídos, de contestação à distância existente entre colonizado e colonizador, uma vez que este pregava a pureza religiosa e étnica, advinda de suas referências culturais. As manifestações artísticas expressam o sincretismo e a herança africana como constituinte da formação identitária nacional.

De tal modo, o escritor pretendeu dar visibilidade ao povo e sua vivência cultural, sincrética, no âmbito ficcional. Procurou inverter o sentido homogêneo das muitas produções simbólicas, ao acoplar em suas obras as mais diferentes influências literárias, orais e de outras linguagens, para retratar uma imagem do povo. Dessa maneira, adensou uma rede de comunicação que contestou um passado idealizado, notadamente branco e canonizado, pois os africanos e seus descendentes brasileiros subverteram, de certa maneira, a religiosidade católica para não perder sua identidade étnica.

Nesse sentido, a obra *Bahia de Todos os Santos* apresenta imagens periféricas, que ficavam à margem das discussões e representações, desestabilizando o domínio hierarquizante entre a cultura erudita, a eleita, e a popular. O escritor tenta então desconstruir o pensamento cosmopolita, sempre requisitado pelas elites nacionais e internacionais, ao trazer uma proposta de literatura que visa diminuir a distância com a coletividade.

A cultura de origem africana foi re-significada no Brasil, em aspectos socioculturais e religiosos, que deram forma a uma face mestiça e, conseqüentemente, híbrida. As imagens demarcam uma Bahia que tem como fator principal a mistura étnica, pois, na obra amadiana, a mestiçagem e o sincretismo são tidos como marcos da identidade nacional, provenientes da interculturalidade explicitada na capa do guia amadiano.

Abaixo dos pés dos santos, vemos parte do Centro Histórico da “Cidade da Bahia”, o Pelourinho, com seus velhos casarões, sobrados e antigas igrejas. Além disso, as representações do mar e do Forte de São Marcelo são fortes símbolos que contam a

história de defesa da cidade alta. No centro da baía, visualizamos o forte que recebeu várias nomeações: Forte de Nossa Senhora do Pópulo, Forte de São Marcelo<sup>12</sup> ou do Mar, que foi construído pelos portugueses com forma cilíndrica, único do Brasil, em cima de um banco de arrecifes. Sua construção começou em 1608, com o objetivo de proteger a cidade-colônia de navios estrangeiros.

O forte foi construído próximo ao porto de Salvador, tendo a missão de proteger a cidade colonial dos possíveis ataques marítimos de piratas. Ele se tornou uma imponente construção militar que defendeu a Bahia dos invasores holandeses. No final do século XVIII serviu de prisão aos seguintes personagens históricos: o líder da Revolta dos Alfaiates, Cipriano Barata, e o general farroupilha Bento Gonçalves.

A seguir temos a imagem da lombada do livro, que corresponde à Imaculada Conceição, pois é comumente uma representação da virgem ainda muito jovem, trazendo as mãos unidas ao peito, com cabelos soltos. Além disso, traz sempre o manto azul<sup>13</sup> enrolado nos braços, com túnica da mesma cor, com uma coroa à cabeça, aos seus pés uma igreja, provavelmente a de Nossa Senhora da Conceição da Praia. O desenho obedece ao estilo barroco, visto que suas roupas apresentam algumas ondulações, com alguns ornamentos dourados.

---

<sup>12</sup> A este respeito VER **Forte de São Marcelo**. Disponível em:

< [http://www.funceb.org.br/images/revista/6\\_9h7l.pdf](http://www.funceb.org.br/images/revista/6_9h7l.pdf)>. Acesso em 20 out 2012.

<sup>13</sup> Segundo Chevalier e Gheerbrant: “O azul e o branco, cores marianas, exprimem o desapego aos valores deste mundo e o arremesso da alma liberada em direção a Deus, [...], em direção ao ouro que virá ao encontro do branco virginal, durante sua ascensão no azul-celeste.” (idem, *ibidem*, p. 108-109)



**Figura 2 - Lombada**

Cópia da lombada produzida por Carlos Bastos e publicada em AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

Nossa Senhora da Conceição tem grande representatividade para a cidade do Salvador, pois ela é a excelsa padroeira oficial e única do Estado da Bahia. A festa da Imaculada Conceição da Praia acontece no dia 8 de dezembro, seguindo a tradição católica. Este dia marca o fato de a Virgem Maria, mãe de Jesus, não ter a mancha do pecado original.

A história dessa santa advém de tempos longínquos, assim como o seu festejo. A sua instituição foi datada no dia 8 de dezembro de 1854, quando o Papa Pio IX declarou como dogma de fé, na Basílica de São Pedro, que Nossa Senhora da Conceição era Imaculada, pois teria nascido sem o pecado original, sem a cúpula carnal entre seus pais, já que sua mãe Ana era estéril, sendo agraciada com a gestação de Maria. Segundo

a mitologia cristã, era mais honroso para Deus que aquela que seria sua mãe nascesse imaculada, “sem mácula”, “sem pecado” em sua concepção, para selar, dessa maneira, o seu novo projeto de vida, de família, de salvação, trazendo o seu Divino Filho que revelaria os mistérios da redenção do mundo, da nova criação, reparando a primeira.

Consta nos registros da igreja católica que em 1858 ocorreu a aparição de Nossa Senhora, em Lourdes, na França, à menina Bernadete que, posteriormente, se tornou santa. Maria lhe revelou que era a Imaculada Conceição.

Toda essa historiografia que circunda a imagem de Nossa Senhora da Conceição está explícita em sua composição. A Virgem apresenta na cabeça uma coroa de doze estrelas em sua parte menor, em seu interior. Esta numeração, dita como completa pelo cristianismo, abarca diferentes significados, a saber: diz respeito ao fato de que Maria foi coroada a rainha dos doze apóstolos, de ter sido também a prometida das doze tribos de Judá<sup>14</sup>. Além disso, a mitologia católica relata que essa misteriosa coroa foi avistada por João Batista, e contém as doze graças dadas pela Santíssima Trindade: quatro advém do Pai Eterno (Deus), quatro do Filho (Cristo) e quatro do Espírito Santo.

As estrelas simbolizam os doze mistérios de Maria: a primeira corresponde à maternidade divina; a segunda é a Imaculada Conceição da então cheia de graça, a quem o demônio não pôde usar; a terceira é Maria Virgem antes, durante e depois do parto; a quarta simboliza a própria Maria, a escolhida, a introdutora da vida, da redenção no mundo, a predileta de Deus entre todas as mulheres; a quinta exalta a santa como esposa mística do Espírito Santo; a sexta representa a humildade de Maria, a quem Jesus se submeteu; a sétima diz respeito a seu poder de esmagar a cabeça do inimigo de Deus; a oitava significa que a santa é portadora da graça divina e que a distribui para todos os santos; a nona estrela simboliza Maria aos pés da cruz de Jesus, que revela a João que ela é a mãe de todos, inclusive de Deus; a décima é a assunção de Maria ao céu, com corpo e alma; a décima primeira é Maria coroada como rainha pela Santíssima Trindade, é então rainha dos anjos, santos, do céu, da terra e dos doutores; a última simboliza o pacto de vida de Deus com a humanidade, mesmo não precisando dela nem de Maria, mas a esta quis dar todas as graças.

---

<sup>14</sup> A este respeito VER **Maria – Mãe da Terra**. Disponível em: <[meeu.com.br/biblioteca.../61\\_353db5072b206bb60bc3226094de883e.htm...](http://meeu.com.br/biblioteca.../61_353db5072b206bb60bc3226094de883e.htm...)>. Acesso em 20 out 2012.



Maria vem de mar, aquela que dá a vida, bem como Iemanjá, a “deusa do mar”, com quem é sincretizada no paralelismo afro-brasileiro, daí sua dupla importância na narrativa imagética.

Amado e Bastos narram a Bahia através de imagens barrocas que ora parecem perder-se no tempo, ora parecem vivas na contemporaneidade, resguardadas na memória e na força histórica que não as deixa morrer. O barroco chega ao século XX e aporta no guia amadiano, com signos que são concebidos a partir de um referencial étnico e social do povo brasileiro, ressaltando o hibridismo cultural e religioso, o sincretismo e o sentimento do sagrado, por meio das imagens literárias e visuais, a fim de contestar a intolerância religiosa ainda pulsante.

Corroborando tais ideias, o antropólogo Ordep Serra (2000), em seu ensaio “O sagrado na obra de Jorge Amado: a cidade de todos os santos”, faz algumas considerações sobre o escritor:

[...] Acontece que Jorge Amado recorre muitas vezes ao mito, não apenas como quem faz um registro— de modo, digamos, etnográfico —, mas de forma apaixonada e criativa. Ele é um dos melhores garimpeiros do mito na arte literária do Brasil. Mostra um ouvido perfeito, uma sensibilidade afinada para captar as riquezas da expressão mítica, que só se entrega a quem a toca delirando, no jogo da invenção.[...]. Indiscutivelmente, Jorge Amado criou variantes magníficas dos mitos negros que colheu nos terreiros, nas ruas da Bahia, e a cujas metamorfoses espontâneas deu novo curso. É um conviva muito inspirado da mitologia afro-baiana, em particular da mitologia nagô-baiana [...]. (SERRA, apud, FRAGA, 2000, p. 67).

O imaginário é o campo produtivo da arte, no qual ela se manifesta de forma simbólica, mas também está vinculada à história, à cultura e à ideologia. A obra *Bahia de Todos os Santos* tem o poder de encantar, logo de início, em sua capa, pela maneira como foi concebida, com suas figuras mitológicas, misteriosas e pela titulação insinuante. Nessa conjuntura, a Bahia seria o berço da identidade nacional, uma vez que por meio da hibridação de culturas produziu uma cultura multifacetada.

Amado se apropria da simbologia dos orixás e dos santos para dar uma feição à cidade que está debaixo dos pés deles, enriquecendo miticamente o enredo, assim como o ilustrador Carlos Bastos o faz no discurso visual, criado para esta obra. A presença de símbolos do imaginário do candomblé apresentados pelos artistas ampliou de forma significativa o texto literário a começar pelo título.

A presença de imagens na capa lança mão de elementos metafóricos para a construção de uma narrativa de cunho popular, detentora de uma carga semântica que envolve um misto de fé, alegria, lutas e liberdade – símbolos que podem ser lidos como expressão da resistência étnica, que re-significou muitos aspectos linguísticos, culturais e religiosos brasileiros.

Diante disso, Amado e Bastos celebram a força da religiosidade de origem africana, que foi a mola propulsora de resistência ao mundo branco, à discriminação e a intolerância de crença. Nem mesmo três séculos de opressão conseguiram suplantar a riqueza cultural desses povos, que foram julgados como inferiores, desconsiderados em seus costumes, pois o olhar etnocêntrico europeu desmereceu a cultura milenar das civilizações africanas, que romperam esta exclusão através de projeções de alteridade com a cultura nativa e com a ibérica.

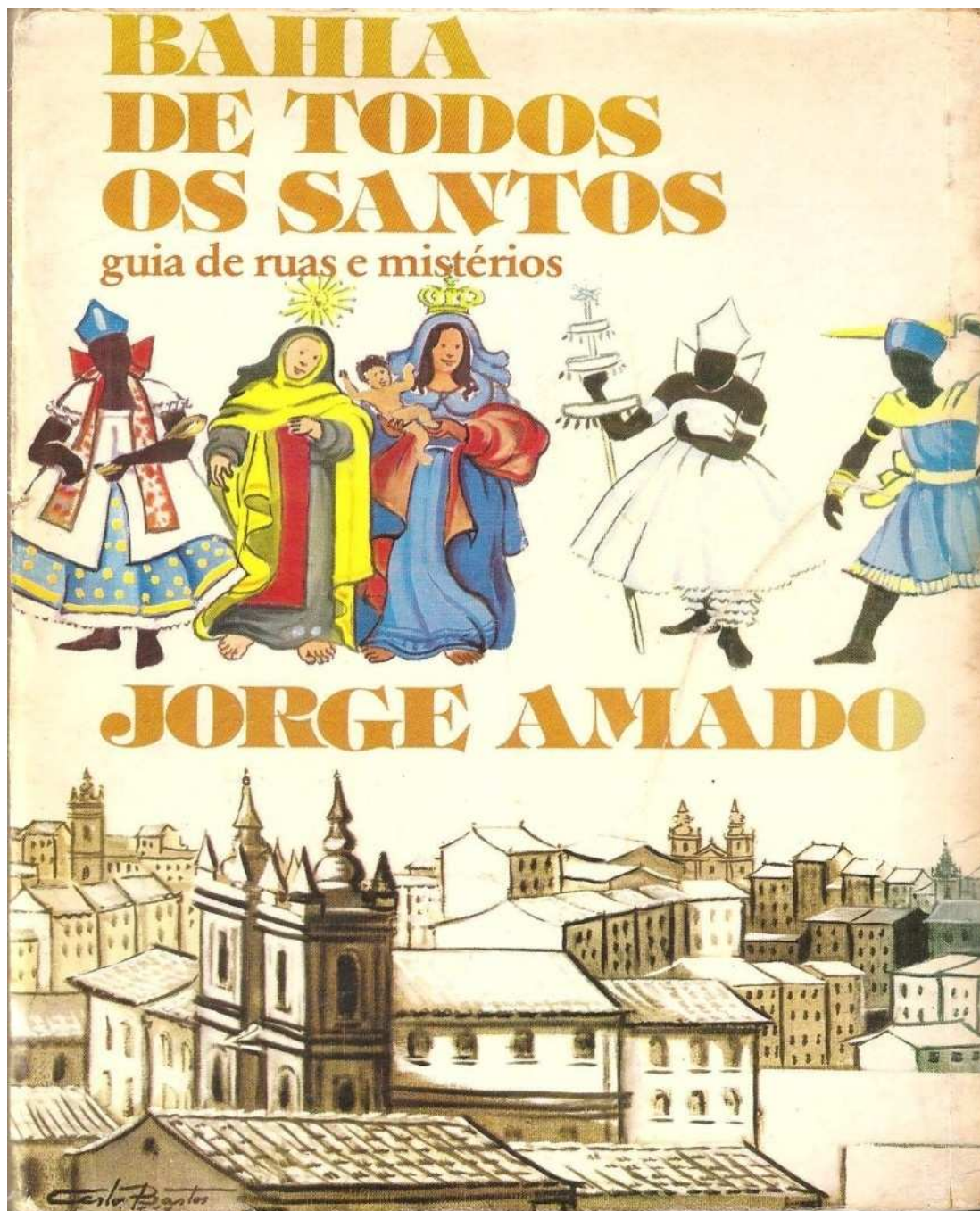
Nessa perspectiva explana Reginaldo Prandi (1996) em seu livro *Herdeiras do axé: sociologia das religiões afro-brasileiras*:

[...]o negro podia contar com um mundo negro, fonte de uma África simbólica, mantido vivo pela vida religiosa dos terreiros, como meio de resistência ao mundo branco, que era o mundo do trabalho, do sofrimento, da escravidão, da miséria.[...] O sincretismo se funda neste jogo de construção de identidade. O candomblé nasce católico quando o negro precisa ser brasileiro. [...] As novas condições de vida na sociedade brasileira industrializada fazem mudar radicalmente o sentido sociológico do candomblé. Se até poucas décadas atrás ele significava uma reação à segregação racial numa sociedade tradicional, em que as estruturas sociais tinham mais o aspecto de estamentos que de classes, agora ele tem o sentido de escolha pessoal, livre, intencional: alguém adere ao candomblé não pelo fato de ser negro, mas porque sente que o candomblé pode fazer sua vida mais fácil de ser vivida, porque talvez se possa ser mais feliz, não importa se branco ou negro. (PRANDI, 1996, p. 39-40).

Santos e Orixás representam essa mitologia afro-brasileira, pois guardam um mistério em sua humanidade e divindade, e, por ser um mistério, por sua própria essencialidade, assumem a cor que lhe conferem, além de todas as outras nuances que lhes competem. No que tange à preservação do culto aos deuses negros, o segredo foi uma arma de defesa, de proteção aos ritos africanos, perseguidos desde que foram trazidos para solos brasileiros.

As narrativas orais, escritas e imagéticas nos constituem e, ao mesmo tempo, nós as constituímos. Tais narrativas vão tecendo a memória do que somos, na medida em que

utilizamos as linguagens e os sentidos como meios de compreender o entorno, a fim de atentarmos para as experiências identitárias. Amado e Bastos, compromissados em escrever cenas populares, dão visibilidade aos que sempre foram violentamente reprimidos em sua língua e cultura, inserindo, na literatura nacional, os mitos com todos os seus símbolos e fusões. A seguir, a contracapa feita pelo artista- plástico, para a obra em estudo:



**Figura 3 - Contracapa**

Cópia da capa de Carlos Bastos publicada em AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, Rio de Janeiro: Record, 1977.

A imagem que aparece na esquerda é de Nanã, que significa a raiz, o centro da terra. Por isso, o orixá aparece pintado de marrom e não de preto<sup>15</sup>, como os outros deuses negros. Nanã é o orixá que frutifica a terra, a lama e os pântanos, estabelecendo o contato entre a terra e as águas.

Ela é a deusa dos mistérios que dividem a vida e a morte. É também considerado o orixá mais antigo dos pântanos, lagos, da lama e do barro, que dera origem ao homem. É paramentado com o *adê*, espécie de chapéu azul que lhe orna a cabeça. Também utiliza o *ibiri*, apetrecho que é embalado em seus braços, representando a multidão. O *ibiri* tem a função de afastar os espíritos para seu espaço sagrado e eliminar as energias negativas da comunidade, proporcionando a longevidade. As cores de suas roupas são azul, branco, amarelo<sup>16</sup> e vermelho. Esta cor dá a tonalidade para que a vestimenta pareça banhada de sangue, pois Nanã é a senhora responsável pelo desencarne e pela reencarnação.

Sant'Ana que vem logo na sequência da imagem, significa a senhora da graça, aquela que é a origem da santidade, por ter conseguido gerar uma criança, a Virgem Maria, mesmo sendo estéril. Ela é, portanto, a avó de Jesus. Esta santa é gloriosa, pois representa o amparo e a luz que traz à cabeça. Por ambas terem a idade avançada, Nanã é sincretizada com Senhora Sant'ana, uma das padroeiras de Salvador, sendo também de Feira de Santana.

Ao lado de sua mãe, temos Nossa Senhora do Rosário dos Pretos que foi assim reconhecida por ter sido confeccionada com traços e cores mestiças, seios fartos e descontração, cabelos ondulados caindo-lhe nos ombros, túnica azul e manto vermelho<sup>17</sup>. Comumente nessas representações, a santa traz uma coroa à cabeça. A sua devoção já era levada a África pelos portugueses. Na Bahia, passou a fazer parte do culto de muitos escravos e alforriados, fator que levou a fundarem a associação religiosa

<sup>15</sup> “[...] é a cor absoluta, a conclusão de todas as outras cores, superadas como tantos degraus, para se atingir o estado supremo de êxtase, onde a Divindade aparece ao místico e o ofusca..[...]” (idem, ibidem, p.742)

<sup>16</sup> “O amarelo é a cor da terra fértil [...] Ela é, então, anunciadora do declínio, da velhice, da aproximação da morte. [...] o amarelo corresponde, ao mesmo tempo, ao **centro-raiz** [...]e ao elemento terra. (idem, ibidem, p. 41 – grifos dos autores)

<sup>17</sup> Esta cor compartilha, a nosso ver, o mesmo significado para as diferentes personagens presentes na capa e na contracapa do livro, são elas: Nanã, Sant'Ana, Nossa Senhora do Rosário Pretos e Nossa Senhora das Candeias, pois elas representam a fecundidade, a fertilidade, a maternidade: “O vermelho-escuro, [...], é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida.” (idem, ibidem, p.944)

e a igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, reservada a eles, pois no passado não poderiam adentrar a igreja dos “senhores brancos”, restando-lhes somente a porta ou o lado exterior.

A construção dessa igreja intitulada “dos pretos,” construída apenas com o trabalho dos negros, abarca um duplo significado: foi mais uma imposição da Bahia colonial, como também foi uma forma de resistência, já que os seguidores de Nossa Senhora do Rosário, não deixaram totalmente de cultuar suas crenças, tradições, fazendo uma transposição da santa para o orixá africano Iemanjá, a deusa das águas. A etimologia da palavra Iemanjá pode ser explicada da seguinte forma: yeye, “mãe”; e eja, “peixe”.

Iemanjá é um ícone de suma importância para o povo nagô, já Nanã tem origem daomeana (jeje), foi incorporada à mitologia yorubá, juntamente com os outros orixás da região, quando os nagôs conquistaram o povo de Daomé (hoje República do Benin), o mais antigo. Ambos são orixás femininos advindos de diferentes nações, mas que chegaram ao Brasil e se reconfiguraram numa mesma religião, num mesmo festejo comemorativo em convivência com outros deuses, bem como em contato também com a religiosidade dos ameríndios. Essas divindades dividem o arquétipo da maternidade: Nanã é o orixá mais antigo, Yemanjá é mais jovem, responsável pela renovação, recriação, o que lhe confere outro paralelismo com a crença católica, com Nossa Senhora que dá uma segunda chance à humanidade, uma vez que traz ao mundo Cristo (o Salvador).

Em seguida, temos a imagem de Oxalá, o orixá de trás, o da criação da humanidade, foi ele quem modelou, segundo a mitologia africana, o barro para criar o homem. É a maior das divindades, foi a primeira criada por Olodumaré (o Deus Supremo). Na correspondência afro-brasileira é Jesus Cristo e Nosso Senhor do Bonfim. Ele está sempre caracterizado com vestimentas brancas<sup>18</sup>, que representam a água, a vida e a paz. Além disso, apoia-se no paxorô, o cajado sagrado, que lhe conferem experiência, antiguidade.

---

<sup>18</sup> “[...]O branco é a cor essencial da Sabedoria, vinda das origens e vocação do devenir do homem [...]” (idem, *ibidem*, p.144)

Olorum, segundo a mitologia afro, é quem tudo cria. Os orixás estariam numa esfera intermediária, incumbidos de executar os planos de Olorum. Volney J. Berkenbrock (1987) nos diz como se processa essa relação:

Os orixás receberam de Olorum a tarefa de reger o Aiyé, e assim eles se manifestam como responsáveis por uma parte da criação, como força ou elementos da natureza, como possibilidades ou protetores de determinadas atividades humanas. Eles são relacionados com animais, cores e metais... De modo que os orixás têm suas cores, velam sobre o mar, sobre a água doce, sobre as plantas e a terra; mas também sobre o vento, a tempestade e o raio. Igualmente atividades humanas como o caçar, o pescar, o guerrear, ou o trabalhar os metais estão sobre a proteção de um ou mais Orixás. São atribuídos aos orixás da mesma forma valores como a justiça, o amor, bem como a cura das doenças. (BERKENBROCK, 1987, p. 225).

Portanto, percebemos na narrativa o contar de mitos fundadores a partir da referência de várias culturas. Nãna é a mãe dos orixás de origem daomeana (Obaluaê, Iroko, Oxumaré, Ewá), que, junto com Oxalá (mito yorubá), cria o mundo, antes de seu encontro com Iemanjá (mito igualmente yorubá) com quem teve os orixás nagôs.

Prandi, através dos itans, narrativas de tradição nagô que interpretam os mitos, diz em seu livro *Mitologia dos Orixás* (2001), como aconteceu a criação do mundo pelo viés africano:

Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá de fazer o mundo e modelar o ser humano, o orixá tentou vários caminhos.  
Tentou fazer o homem de ar, como ele.  
Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu.  
Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura.  
De pedra ainda a tentativa foi pior.  
Fez de fogo e o homem se consumiu.  
Tentou azeite, água e até vinho-de-palma, e nada.  
Foi então que Nana Burucu veio em seu socorro.  
Apontou para o fundo do lago com seu Ibiri seu cetro e arma,  
e de lá retirou uma porção de lama.  
Nanã deu a porção de lama a Oxalá,  
O barro do fundo da lagoa onde morava ela, a lama sob as águas, que é Nanã.  
Oxalá criou o homem, o modelou no barro.  
Com o sopro de Olorum ele caminhou.  
Com a ajuda dos orixás povoou a terra.  
Mas tem um dia que o homem morre  
E seu corpo tem que retornar a terra,  
Voltar a natureza de Nanã Burucu.  
Nana deu a matéria no começo  
Mas quer de volta no final tudo que é seu. (PRANDI, 2001, p. 196).

Na sequência narrativa temos Ogum, que vem iconografado com as cores azul-celeste e amarelo<sup>19</sup>. É o deus da guerra, do ferro e da metalurgia, portando uma espada, o seu símbolo, que ajuda a abrir e a guiar os caminhos, por isso sua envergadura altiva, como a de um guerreiro, pronto para o combate. Essa divindade é sincretizada com o aguerrido Santo Antônio, também nome do forte que guarda uma das entradas da Baía de Todos os Santos e que serviu de base para expulsar os holandeses. Dada a sua importância, o orixá não poderia faltar na capa desse livro, pois é o guardião da cidade, numa simbiose com o santo católico, ultrapassando as amarras do etnocentrismo.

As referências do sincretismo religioso e cultural afro-brasileiro estão dispostas na capa e na contracapa, pois os santos e orixás se confundem, misturam-se na apresentação da obra, numa tomada altamente sincrética. E, para além disso, levam a cidade baixa, Bahia com seus casarões e centenárias igrejas debaixo de seus pés. Para esta tarefa estética, o escritor e o ilustrador utilizam elementos peculiares da tradição ocidental e afro-brasileira que ajudam a preservar e construir a memória coletiva, conseguindo produzir a fruição, por meio dos efeitos míticos que revelam o cruzamento entre a fé, o sagrado e o profano. A simbologia do candomblé e do catolicismo garante esta ligação da cidade com o mistério, que circula por suas artérias principais: as ruas.

Todos esses emblemas são de procedência barroca, mas adentraram a modernidade com seus mitos ainda pulsantes no imaginário e na vivência cotidiana. No passado esses orixás afro-brasileiros eram cultuados através dos santos católicos, na narrativa amadiana, eles aparecem lado a lado, e todos são classificados como santos. Portanto, a “Cidade da Bahia”, segundo o mito apresentado, seria permeada por esses referenciais de cunho religioso que dão, dessa maneira, profundidade a esses mistérios fundidos, disseminados e construídos a partir do intercruzamento cultural e diaspórico, acontecido em terras baianas.

A obra supracitada é um bem cultural que expõe através do diálogo entre as imagens construídas no discurso ficcional e as plásticas, um olhar sobre os muitos elementos que compõem a narrativa acerca da “Cidade da Bahia”. O enlace entre esses dois sistemas produz uma associação semântica direta entre as linguagens, que se

---

<sup>19</sup> Tomaremos a definição de Chevalier e Gheerbrant dada para a cor amarela em sua ligação com o azul-celeste, bem como nos valeremos da exemplificação do guerreiro asteca, para entendermos o orixá afro-brasileiro, que se assemelha em alguns aspectos com ele. Para os autores, o amarelo é: “[...] amplo e cegante como um fluxo de metal em fusão, o amarelo é a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores, difícil de atenuar [...]. Os raios do Sol, atravessando o azul celeste, manifestam o poder das divindades do Além. No panteão asteca, **Huitzilopochtli**, o Guerreiro vitorioso, Deus do Sol e do Meio-Dia, é pintado de azul e amarelo.” (idem, *ibidem*, p. 40, grifos dos autores)

estabelece num processo de interação que prende o leitor nas malhas discursivas, provocando uma leitura intertextual, na medida em que ela é feita da própria imagem em si, do diálogo desta com a mensagem verbal (título), bem como nas imagens mentais que são produzidas pelo leitor quando lê.

Para Marilena Chauí (1997), quando tratamos de imagens podemos nos referir à pintura, escultura, fotografia, filme, ficção literária, contos e mitos, reflexos produzidos pela água ou espelho, figuras de linguagem, mímicas, sonhos, dentre outras, salientando que:

Apesar de ser irreal e **justamente por ser irreal**, a imagem é dotada de um poder especial: torna presente ou presentifica algo ausente, seja porque esse algo existe e não se encontra onde estamos, seja porque é inexistente. No primeiro caso, a imagem ou análogo é **testemunha** irreal de alguma coisa existente: no segundo é a **criação** de uma realidade imaginária, ou seja, de algo que existe apenas em imagem e como imagem. Nos dois casos, porém, o objeto-em-imagem é imaginário. (CHAUÍ, 1997, p. 133, grifos da autora).

Percebemos, sobretudo, que esse trabalho de leitura e interpretação da imagem, bem como o entendimento da obra em suas propriedades verbais, suscita uma relação com o mundo da arte, com questões antropológicas e com dados históricos. De tal modo, entendemos a imagem como linguagem que precisa ser decodificada a partir de um contexto cultural, pois é portadora de um discurso, que tem um fundo social e ideológico.

Essas imagens, construídas no guia, giram em torno da hibridização cultural e deram margem a um discurso vigoroso e criativo, permeado por bens simbólicos, para representar a mestiçagem, o sincretismo religioso e cultural em terras baianas/brasileiras. Assim, *Bahia de Todos os Santos* resgata a importância das narrativas míticas na contemporaneidade, através de aspectos simbólicos que Amado utiliza para dar face à sua ideia, à representação lírica da cultura baiana, presentificando-a, através do jogo verbo-visual.

Nesse sentido, os procedimentos literários utilizados pelo escritor garantem a criação de imagens em sua escrita, que aparecem por meio dos jogos de palavras, da fantasia, das metáforas, permeadas a elementos oníricos. Essa associação de imagens literárias e icônicas vai além da simples ilustração, formando uma unidade híbrida, requisitando do leitor uma capacidade para ler textos e imagens.



## 2 IMAGENS DA CIDADE DA BAHIA

“[...] Ah! moça, esta cidade da Bahia é múltipla e desigual [...]”

(Jorge Amado)

### 2.1 A EXPERENCIAÇÃO HUMANA NA CIDADE DA BAHIA

O guia *Bahia de Todos os Santos* expõe o entremear de culturas a partir das experiências vividas na “Cidade da Bahia”, como chamada por Jorge Amado, traçando um diálogo com questões de cunho sócio-histórico, artístico e cultural. De tal modo, a obra apresenta uma abordagem interdisciplinar com outras formas de conhecimento e desestabiliza lugares hegemônicos do saber, na busca pelo exercício da diferença. Salieta Jonathan Culler, em *Teoria literária: uma introdução*: “A literatura é o ruído da cultura assim como sua informação. É uma força entrópica assim como um capital cultural. É uma escrita que exige uma leitura e envolve os leitores nos problemas de sentido” (CULLER, 1999, p. 47). Sendo assim, Amado utilizou o espaço de sua ficção para romper paradigmas secularmente construídos pela oficialidade instituída e seu ideário de cultura, ao criar um projeto sincrético, que pretendeu dar visibilidade ao povo baiano de variada descendência. Contudo, buscou trabalhar os referenciais de herança africana, alvo dos desmandos da metrópole portuguesa, que há pouco ainda dominava o Brasil, deixando fortes marcas de exclusão nessa sociedade.

O Brasil, ao longo da sua formação populacional, teve um trânsito contínuo que envolveu colonizadores, escravos, migrantes, imigrantes, refugiados, o que resultou num processo transcultural e heterogêneo, isto é, marcado por elementos provenientes de várias culturas que negociam no novo lugar, por causa dos deslocamentos que provocam transformações interculturais nas saídas e chegadas. Esse intercâmbio de povos e etnias permitiu o desenvolvimento de uma cultura peculiar, cuja identidade é multifacetada, por conta do intenso fluxo referencial, de recriação e de negociação.

Amado reescreve esse processo híbrido em sua obra, reconhecendo-o como mestiço, de formação contínua, trazendo à cena literária, juntamente com os desenhos que habitam suas obras, questões relevantes e esquecidas acerca dos sujeitos marginalizados, que estão fora do discurso oficial, problematizando-as. A sua literatura

multiétnica cria estratégias para colocar em pauta os valores periféricos e seus representantes subalternos, que ficavam à margem das discussões culturais.

O guia amadiano nos conduz pela narrativa e nos conta peculiaridades acerca do povo baiano e de seus intercâmbios culturais. Apresenta a Cidade da Bahia, fazendo o leitor mergulhar na sua história, já em outros momentos, fala-nos de fatos recentes dentro do contexto em que foi atualizada a obra. Numa de suas partes, intitulada “A importância da cultura popular”, ele ressalta o processo de formação da Bahia, tomamos aqui como cidade e não como estado, assim como a concebia Amado:

Ponto de encontro de raças e costumes, primeira capital do país e famosa nos indícios da nação brasileira, porto aberto aos barcos do mundo, as idéias e aos forasteiros, tais condições propiciaram a mestiçagem e o sincretismo cultural (e religioso, a interpenetração de fontes e correntes de pensamento na mistura de sangues – negro, branco, indígena –, mistura sempre crescente até tornar-se a característica dominante do panorama social, dando a Bahia uma poderosa cultura popular [...] (AMADO, 1977, p. 34).

O guia ressalta que a formação da nação brasileira se deu pelo entrecruzamento de três etnias: negra, índia e branca, mas nos lembra que essa mistura e essa constituição nacional é sempre crescente, não está concluída, fechada, visto que, como escreve *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, em 1977: a “ [...] primeira capital, [...] porto aberto aos barcos do mundo, as idéias e aos forasteiros”. Nesse sentido, o texto amadiano apresentado é, antes de tudo, estético-cultural, na medida em que dialoga com as diferenças, numa relação que envolve a interculturalidade, as misturas e seus hibridismos étnicos, sociais e culturais, por estes marcarem a sociedade em sua trajetória pluralista, proveniente de um sistema aberto, que tende sempre a crescer, como afirma o escritor. É preciso lembrar que no Brasil todos são transculturados, se não foram etnicamente, foram pelo processo cultural que se formou.

Nesse sentido, a mestiçagem e o sincretismo vêm para desestabilizar a cultura ocidental, já sabidamente de um hibridismo camuflado, abrindo possibilidades através da resistência. Esta reconfigura a compreensão acerca da identidade brasileira, que passa a ser vista a partir do entendimento de uma diversidade étnica e, portanto, cultural, abarcando elementos constituídos pelas misturas, provenientes de vários fatores que incluem as dominações, as trocas e os conflitos culturais. Sendo assim, *Bahia de Todos os Santos* passa a contestar a homogeneidade cultural via literatura,

quando propõe as misturas e o sincretismo cultural e religioso, não privilegiando determinados grupos sociais.

A partir do momento em que o projeto de exploração do Brasil por parte dos portugueses teve início, começou-se a constituição de uma futura nação que seria marcada pelo hibridismo ou pela mestiçagem cultural e de sujeitos, decorrente dos encontros aqui processados. Um dos fatores que permitiu tal realidade relaciona-se com a violência cometida contra as mulheres (negras e índias) pelo colonizador branco, tendo como resultado a mestiçagem biológica, social, cultural e histórica, aqui também entendida como fruto das misturas, dos hibridismos, fusões, associações, sincretismos, combinações e junções.

Amado, assim como grande parte dos escritores modernistas, tem como proposta literária descolonizar a cultura instituída, procurando construir uma literatura de consciência nacional, lembrando que há uma diversidade a ser vista e reconhecida em sua história, religião e cultura, principalmente a negra, que aportou no Brasil com uma grandiosa contingência de pessoas chegadas de diversas localidades da África.

Na obra em estudo é possível conferir a ênfase à realidade contraditória, ao dar destaque para os marginalizados. Com tal postura, Amado provoca a reflexão acerca da legitimidade identitária excludente, procurando trazer para o interior da narrativa, a discussão sobre as diferenças, relembrando a importância de todas as matrizes nacionais: local, lusa e afro, que movimentaram o conturbado e desagregador período colonial, com todas as suas formas de marginalização e violência: linguística, cultural, religiosa e física. Havia uma preocupação, por parte do escritor, para que se reconhecesse que não se podia validar a eleição de uma etnia em detrimento de outras, como a representante autêntica da identidade brasileira, uma vez que ela surge numa encruzilhada de trocas, rupturas, misturas e somas de experiências. Em palavras do *guia*:

A força de vida dos negros foi mais forte do que o chicote e a água benta, conseguindo manter viva e permanente, em meio às incríveis condições da escravidão, uma face original, mesclando-a no correr do tempo às duas outras matrizes da nação brasileira, para dar como resultado a originalidade da cultura mestiça do Brasil, única no mundo. Tudo aqui se misturou, as línguas faladas na casa-grande, na senzala e na mata, os santos vindos da Península Ibérica, os orixás chegados da África, as iaras e os caboclos retirados da floresta e dos rios. Mulatos somos, Senhor do Bonfim e Oxalá sejam louvados amém, axé! (AMADO, 1977, p. 34).

O narrador diz que a mistura inerente ao Brasil está explícita também na língua, fruto dos múltiplos contatos linguísticos e culturais que aqui se processaram. A fala popular seria proveniente da fusão da oralidade indígena e africana, com o escrito erudito de origem ibérica. Esta variedade de elementos advindos desses diferentes povos, se funde e se repele, dando conformidade a uma vertente transcultural que está intrinsecamente ligada à diversidade de experiências identitárias, que se entrecruzaram em terras brasileiras. São todas mudanças resultantes de diversos fatores, como chama a atenção Roland Walter:

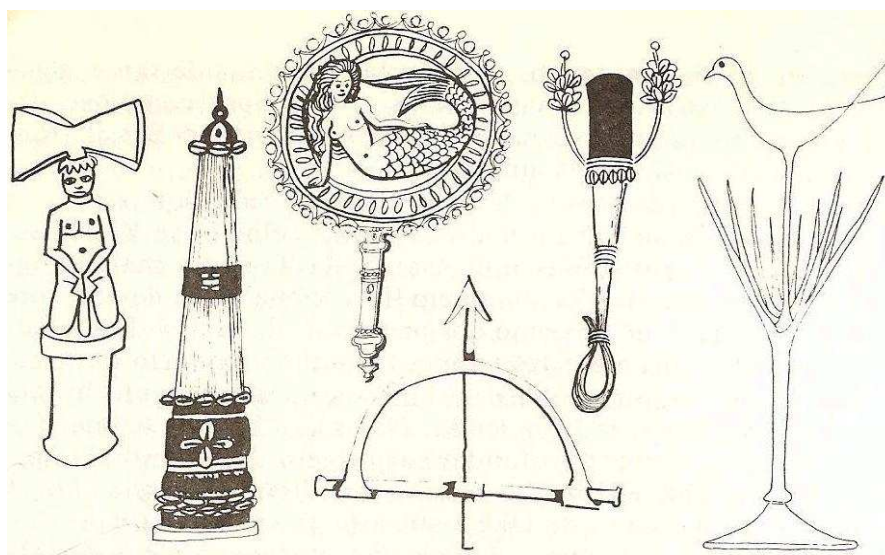
Mudanças de práticas materiais e meios de comunicação e um aumento significativo de migração e outras formas de mobilidade entre regiões, nações, continentes e culturas provocam transformações na consciência e imaginário de pessoas e povos no mundo inteiro. Em consequência, o discurso crítico redescobriu a lógica diferencial das zonas de contato, espaços fronteirços, limen, entre-lugar, sincretismo, hibridismo, mestiçagem, criouliização e transculturação para explicar os fluxos conjuntivos e disjuntivos das transferências culturais e seus resultados: novas formas e práticas culturais fractais entre fronteiras permeáveis (WALTER, 2008, p. 37-38).

O processo diaspórico negro provocou a separação de seu povo mundo afora. No percurso e na chegada foram formados novos valores, novas subjetividades nessas trocas culturais, que são também marcadas por perdas e ganhos. Nessa trajetória, o subalterno criou estratégias de sobrevivência para vencer a exclusão e a inclusão forçada no território chegado. Assinala o narrador-guia:

É claro que os deuses vindos da África para o Brasil aqui se misturaram e como que se abasileiraram. Misturam-se com os santos católicos, era assim que os negros escondiam seus deuses e os conservavam, saudando Oxalá ao saudar Senhor do Bonfim, Oxóssi ao festejar São Jorge, Yemanjá ao louvor Nossa Senhora dos Navegantes. Mas, no fundo, Oxalá era mesmo o maior de todos os santos, Oxóssi o deus da floresta e Yemanjá a dona do mar. Esse sincretismo religioso acentuou-se com o passar dos tempos, quando os ritos das diversas nações começaram a misturar-se e a eles juntarem-se elementos colhidos entre os índios. Qual seria o futuro das religiões negras? Falar de seu desaparecimento à proporção que o progresso e a cultura aumentam parece-me apenas pretenciosa afirmação de dogmáticos sem maior base da realidade. Em mais de cinquenta anos de contato com as seitas afro-brasileiras, só as tenho visto crescer, estender-se sobre massas cada vez mais amplas. Minha pergunta não se refere a isso. Refere-se ao problema mesmo do sincretismo: manter-se-ão as casas consideradas “puras”, as mais próximas dos ritos africanos originais, onde a língua oficial é o iurubá (como o latim é a língua oficial do catolicismo) ou o futuro está nos candomblés de caboclo, nos quais ritos gegê, congo e angola misturam-se com o

improvisado ritual dos caboclos? Não sei, não pretendo responder à interrogação. Isso é tarefa dos estudiosos e eles estão voltados para o problema. Aqui não desejo nada além de prestar algumas informações sobre os terreiros de santo de Salvador. (AMADO, 1977, p. 168).

Amado menciona ainda neste relato, que contou com o auxílio do antropólogo Vivaldo Costa Lima, para tecer tais considerações a respeito do sincretismo existente com as diferentes vertentes do candomblé, fruto das diversas nações africanas para cá trazidas. O escritor, pela primeira vez, levanta a problemática acerca do sincretismo religioso entre os cultos negros e os indígenas, se estes misturados poderão fazer vir a desaparecer um dia os cultos africanos ditos mais “puros”, ou se sobreviverão aqueles que mais se misturaram ao longo do tempo. Para aproximar mais tal discussão, o ilustrador Carlos Bastos criou uma ilustração que narra de forma imagética a variedade simbólica e religiosa, advinda das diferentes localidades da África. Vejamos:



**Figura 4** - As insígnias dos orixás afro-brasileiros

Cópia da ilustração de Carlos Bastos publicada em AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977, p. 170.

Os ícones representados na imagem de Carlos Bastos narram a simbologia referente aos orixás afro-brasileiros, advindos de diferentes nações africanas<sup>20</sup>, ramificadas nas mitologias Yorubá, Fon e Bantu. Da esquerda para a direita temos Xangô<sup>21</sup>, o Senhor das pedras, o rei dos Oyós, um dos muitos grupos yorubás,

<sup>20</sup> VER PRANDI, Reginaldo. **De africano a afro-brasileiro**: etnia, identidade e religião. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/46/04-reginaldo.pdf>>. Acesso em: 02 out 2012.

<sup>21</sup> VER TAVARES, Ildásio. **Xangô**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2002. p. 67.

paramentado com seus símbolos: a pedra do raio, o *edun ará*, e o *oxê*: machado duplo que traz acima da cabeça, que representa dois conhecimentos. O orixá coloca-se no centro, em equilíbrio. Na sequência está iconografado o *Xaxará* de Omolú, feito de contas e palha. Este orixá tem origem dahomeana, assim como sua mãe Nanã, ele comanda a doença e a saúde, é sincretizado como São Lázaro, São Bento e São Roque. Um pouco mais acima, vemos o *abebê* de Iemanjá, orixá de origem nagô, da nação de *Aluokutá*, centro de culto a ela, como também *Egbá*.

Mais abaixo, temos a representação do arco e flecha, o *ofá*, de Oxóssi, o deus da caça e das florestas, rei da nação *Ketu*, sincretizado na Bahia com São Jorge, aquele que mata o dragão. Na sequência, aparece o *ibiri* de Nanã, orixá de origem dahomeana. Sua insígnia é confeccionada com nervura da folha *Iji opé* e *ichã*, paramentada com búzios, palha da costa, fio de conta e cabaça, tendo como finalidade afastar os espíritos, os eguns, para o espaço sagrado. O último símbolo trazido pela imagem tem relação com Ossain, o deus das ervas medicinais e litúrgicas, orixá masculino de origem Jeje-Nagô. O seu símbolo é um pássaro que se encontrada no centro de uma haste, que detêm pontas dirigidas para o alto.

A inclusão desses povos já mencionados em solos brasileiros foi rigidamente alcançada pela nova realidade imposta. Para eles foi preciso re-significar suas formas culturais, tradições, e, conseqüentemente, a própria identidade. A respeito desses contínuos deslocamentos de povos e territórios além-mar, esclarece Roland Walter:

A diáspora afrodescendente das Américas deve ser entendida, portanto, como espaço diaspórico constituído por diversos lugares e comunidades heterogêneos: uma encruzilhada mediada por uma transcultura heterotópica onde existem lares e desabrigos entre lugares e mares. (WALTER, 2008, p. 42).

Uma volta nos meandros da história brasileira permite entender um pouco mais a sociedade híbrida que foi formada. A colonização do Brasil começa com a invasão dos portugueses, em 1500, tendo por finalidade alcançar objetivos econômicos, que começaram a se concretizar com a exploração do pau-brasil. A partir de 1530, os lusos tinham como meta mapear a terra “descoberta”, a fim de perceber se encontrariam riquezas minerais, bem como se ela seria útil para produzir, medida que resultou na exploração realizada nos anos seguintes. Daí civilizar o povo indígena, dominá-lo, catequizá-lo e exterminá-lo com coerções, foram os motivos encontrados para tomar

definitivamente a posse das terras, a fim de povoá-las com olheiros portugueses, para lucrar o máximo que fosse possível.

Em meio a esse projeto expansionista, firmado em relações de poder entre a civilização branca e a indígena, tem-se o início da hibridização cultural no Brasil. Os intercâmbios que foram impostos, assimilados e estabelecidos entre colonizadores e colonizados, ambos pertencentes a etnias diferentes, propiciou a conquista e o extermínio de muitos grupos indígenas. Segundo o guia turístico-literário:

Era ainda o governo de Duarte da Costa, segundo governador-geral, e já índios, reduzidos à condição de escravos pelos portugueses recém chegados sublevaram-se. A vida nas imediações da jovem cidade tornou-se impossível. O filho do governador, Álvaro da Costa, conduzindo tropas bem armadas venceu um combate em Pirajá; os índios fugiram para as bandas do Rio Vermelho. Ali continuaram a lutar até o combate decisivo de Itapuã, quando os silvícolas foram obrigados à rendição. Ao filho do governador foram dadas as terras dos índios revoltosos, além das honras que a Corte lhe conferiu. As índias ficaram para os soldados portugueses bem armados. (AMADO, 1977, p. 25).

O período colonial brasileiro criou uma fronteira que resultou, ao mesmo tempo, num lócus de encontros e desencontros entre diferentes povos. Isto se deve à decorrência de seus não-lugares, ocorridos mediante a desterritorialização acontecida dentro do seu próprio território, a saber: os indígenas que presenciaram e lutaram para que suas terras não fossem usurpadas, sua cultura controlada, como menciona o trecho acima. Este apresenta uma clara contestação à história oficial, que narra a participação desses povos, quando da invasão europeia e da contínua ocupação nos anos seguintes, como passivos, subservientes e acolhedores. As medidas coercitivas, de toda ordem, tomadas pelo invasor, levaram esses grupos a se tornarem deslocados, restando apenas, aos poucos sobreviventes, visto a numerosa população que se tinha, a condição de nômades. Os europeus que aqui chegaram e ficaram, tinham o intuito de tomar a terra, explorar as suas riquezas e o próprio índio.

Em seguida, tem-se a participação do africano subjugado, que vem para o Brasil na condição de trabalhador escravo, no momento em que o tráfico negreiro tornou-se uma fonte econômica lucrativa para os lusos. Além disso, esse comércio humano ainda teve outro agravante: substituir a mão de obra indígena, pois a tentativa de fazer os nativos se habituarem às práticas escravistas, não surtiu efeito em longo prazo, dada às muitas mortes e resistências. Esses contratemplos não detiveram a meta da coroa

portuguesa em desenvolver uma exploração do espaço brasileiro, pois não tinha a intenção de fazer da colônia, uma metrópole, mas sim uma fonte de ganho contínuo. Quanto à contribuição humana e cultural dos africanos para a formação da nação e povo brasileiro, ressalta o guia:

Mais de uma vez escrevi ser a África o nosso umbigo. Como sensibilidade, maneira de ver a vida e o mundo, forma de reagir aos acontecimentos, de viver e conviver, de pensar e agir, somos pelo menos tão africanos quanto ibéricos. Definitiva foi a contribuição dos negros para a formação de nossa cultura nacional. Apesar das terríveis, monstruosas condições em que a cultura negra se encontrou no Brasil ao desembarcar dos navios negreiros – nas condições de cultura de escravos, vilipendiada, desprezada, combatida à morte, violada, cuja substituição violenta, na base do cacete e do batismo, foi tentada quando os senhores de escravos quiseram impor aos negros, íntegra, a cultura dos colonos, da língua aos deuses. (AMADO, 1977, p. 34).

Pela leitura do trecho mencionado é possível perceber as tensões, a violência, fruto das disputas de ordem econômica e cultural que deram conformidade a uma multiculturalidade. Isto tem intrínseca relação com os interesses econômicos que circundam a vinda dos negros ao Brasil. Primeiro, eram mão de obra gratuita e, por isso, diminuíram os custos de produção gerados pelas atividades coloniais, que eram escoadas para atender o mercado externo. Segundo, eram vistos como mercadorias, como valiosas fontes de lucro, pois os portugueses obtinham ganhos contínuos com o tráfico negreiro.

Essas histórias individuais e coletivas desenvolvidas em terras brasileiras apresentam uma identidade marcada pela dispersão de povos, que vinham das mais diferentes partes da África e entraram em contato com a população nativa brasileira e com os europeus (ibéricos). Fica explícito através desse fragmento que o escritor não concordava com o discurso da democracia racial fraterna e cordial, ao demonstrar que não houve um respeito recíproco entre as etnias, ao demonstrar que a violência minou qualquer espécie de cordialidade, pois foram as diferenças, os conflitos raciais e culturais que constituíram a nação brasileira. Com essa explanação, desencadeia um combate para que haja um reconhecimento da especificidade da cultura negra, empreendendo assim uma luta contra as teorias racistas, contra a exclusão social e cultural vivenciada durante séculos pela população de origem africana e de seus descendentes.



Na busca por uma coerência histórica, Amado narra um episódio referente a uma das revoltas que precedeu a luta em prol da abolição da escravatura e da independência brasileira. Estes combates provocaram divisões no interior da Cidade do Salvador e foram tornando-se constantes. Um deles é de suma importância para a história brasileira, pois diz respeito ao grande levante dos negros malês, que tinham “[...] um nível de cultura em muitos pontos superior ao dos senhores de escravo [...]” (AMADO, 1977, p.26). Estas realidades ganham espaço para se manifestarem na narrativa amadiana, quando esta passa a estabelecer um diálogo com uma gama de vozes desprestigiadas na sociedade. O fragmento a seguir versa sobre o silêncio e, conseqüentemente, sobre o apagamento histórico em relação ao líder da Revolta dos Malês:

Dos personagens históricos brasileiros, o meu preferido. O mais esquecido de todos, enterrado em cova funda pelos senhores de escravos, de lá ainda não

foi retirado para as páginas da história, nem da que se escreve com H maiúsculo e em geral se ocupa apenas das personalidades oficialmente consentidas e consagradas, nem mesmo daquela outra história mais verdadeira, feita à margem da aprovação das classes dominantes [...]. Do alufá Licutã quem conhece o nome, os feitos, o saber, o gesto, a face do homem?

[...]

Comandou a revolta dos negros escravos durante quatro dias e a cidade da Bahia o teve como seu governante quando a nação malê acendeu a aurora da liberdade, rompendo com as grilhetas, e empenhou as armas, proclamando a igualdade dos homens. Não sei de história de luta mais bela do que essa do povo malê, nem de revolta reprimida com tamanha violência. [...]

[...]

Maldito, o alufá Licutã espera que venha proclamar na praça pública, em meio ao povo, sua força, sua medida, sua presença de herói. Herói não somente da nação malê, herói do povo brasileiro, herói da liberdade ainda hoje em luta contra a escravidão. (AMADO, 1977, p. 27-28).

Esse herói popular, invisível, que não é reverenciado pela sociedade, muito menos pela história oficial, aparece na narrativa como forma de trazer à memória essa contestação, essa busca por liberdade e justiça, ainda em curso. Amado tenta vencer assim a opressão, através de um discurso que vai de encontro ao produzido pela elite de descendência europeia, sempre creditado como verdadeiro. O escritor requisita uma revisão histórica, persegue-a e a reescreve no campo da literatura.

João José Reis publica, em 1986, o livro *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês (1835)*, e relata a história do mestre malê Licutan, dizendo que este era um homem forte, audacioso e sensível, muito estimado por seu povo (1986, p.160). Por isso, líder de um grupo de escravos muçulmanos, os malês, que conseguiram organizar um combate, ocupando as ruas da cidade do Salvador, para tomá-la do domínio branco e português, através de uma batalha.

Os malês tinham como objetivos manter a sua identidade étnica-cultural tão perseguida na sociedade baiana, romper com a subserviência social e econômica, bem como combater o racismo, a intolerância religiosa e o controle intelectual, uma vez que dominavam a leitura, a escrita e costumavam repassar estes conhecimentos, além da prática religiosa muçulmana, a outros negros. Por tais méritos não eram bem vistos pelos senhores de escravos.

Dessa maneira, os malês representavam uma constante ameaça à supremacia da escravidão urbana, tanto que conseguiram desarticular o domínio militar da cidade, de 25 a 27 de janeiro de 1835. Os revoltosos foram contidos ante as denúncias, que impediram a concretização do projeto malê, tendo como resultado a prisão, em alguns casos, e a morte dos líderes do movimento e de seus integrantes. Segundo Reis, em *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês (1835)*:

Durante o interrogatório a 11 de fevereiro de 1835, Licutan recusou revelar o nome de qualquer colaborador ou discípulo seu. Negou até que ele próprio fosse muçulmano, apesar de toda prova ao contrário. Ao mesmo tempo manteve diante de si próprio, dos outros africanos que aguardavam para depor e dos interrogadores a dignidade e identidade malê. Disse ao juiz chamar-se Bilal, ao que a autoridade retrucou furiosa saber que seu nome africano era na verdade Licutan. O escravo retorquiu insolente: “Era verdade chamar-se ‘Licutan’ mas elle podia tomar o nome que quisesse”. O juiz, por ignorância, perdeu o detalhe de que Bilal é um nome islâmico muito comum e, no caso do réu, um nome carregado de singular sentido simbólico. Na tradição muçulmana Bilal é o nome islâmico do auxiliar (*muezzin*) negro do profeta Maomé e na África Ocidental bilal tornou-se a própria designação do cargo de *muezzin* (literalmente o assistente que “puxa” os fiéis na reza). A revolta continuava viva no coração de Licutan, ou Bilal, apesar do insucesso no campo de batalha. (REIS, 1986, p. 161, grifos do autor)

A vitória contra os africanos em 1835 foi conseguida por meio do forte aparato do branco, das denúncias aos revoltosos e de uma falta de unidade, de parceria com africanos de religiões e etnias diferentes. Essa revolta antiportuguesa causou um clima

de constante insegurança entre senhor e escravo, e não pôs fim à resistência dos escravos na Bahia. A pena recebida pelo Licutan não seria menos severa, dada à proporção de sua contestação, tendo que vivenciar uma tortura indignante, repleta de açoites e castigos. Relata Reis:

As vítimas eram despidas, amarradas e açoitadas nas costas e nádegas. Dois locais foram escolhidos para isso: o Campo da Pólvora de novo e o quartel de Água de Meninos, mesmo lugar onde foi travada a última batalha do levante. Houve momentos em que as autoridades temeram que os açoites viessem a perturbar a paz da cidade. A sentença de 1.000 açoites do mestre malê Licutan seria executada num local “público contanto que não seja nas ruas da cidade”. (REIS, 1986, p. 270).

De tal modo, *Bahia de Todos os Santos* se adéqua à proposta literária de “[...] recobrar a fala subalterna, recuperando a voz dos silenciados, lançando mão da reconstituição da História como base de um discurso denunciado, dirigido contra outro, hegemônico e diametralmente oposto” (AUGEL, 1995, p. 9), propondo uma reescritura desses relatos pretéritos sobre o país, no próprio interior da ficção, ao trazer vozes populares marginalizadas, na busca por afirmar suas identidades culturais.

O saldo dessa fusão cultural e econômica, construída com embates entre os povos formadores da cultura e da nacionalidade brasileira, foi lembrado em *Bahia de Todos os Santos*, que arrematou um importante acontecimento e o reescreveu, na busca por uma revisão de pontos importantes e controversos da nossa história recente:

Depois os negros vindos da África substituíram os índios na escravidão. Existem ainda alguns cretinos tão salafrários que dizem que a abolição se deve à bondade da casa reinante do Brasil, ao suposto bom coração de Dom Pedro II e da Princesa Isabel, sua filha. Isso é desconhecer não apenas as condições econômicas do Brasil de então, como esconder, criminosamente, a longa batalha que os negros lutaram pela sua libertação. Foram muitos os levantes de negros em todo o Brasil. Nas senzalas brasileiras não lhes corria vida tão doce como nos querem fazer crer certos historiadores interessados em apresentar os senhores de escravos como santos de auréola à vista. Os negros se bateram muitas vezes pela sua libertação. Como esquecer a epopéia imortal de Palmares? (AMADO, 1977, p.25).

A narrativa cumpre um papel histórico, ao trazer à baila sujeitos que tiveram uma participação decisiva para a mudança de rumos passada pelo Brasil. Ao mesmo tempo, lembra-nos que as rebeliões dos negros contra a escravidão começaram desde a

sua chegada ao país. A partir daí foram constantes as tentativas de fugas, as contestações e os levantes que marcaram, de forma incisiva, a busca pela almejada liberdade, que não se restringiu apenas aos movimentos que precederam o estopim da Independência e da Abolição. Um dos grandes nomes que lutou pela liberdade dos escravos na época do Brasil Colonial foi, sem sombra de dúvidas, Zumbi, o líder do Quilombo dos Palmares, lugar que abrigava os negros fugidos e raptados de senzalas, que lutavam pela libertação de culto, da religião e prática da cultura africana.

O escritor aproveitou a ligação que une ficção e realidade, para tecer uma crítica contundente sobre um contraditório momento da nossa história, relacionado à lendária atitude tomada pelo imperador D. Pedro II e sua filha, a Princesa Isabel. Estes foram aclamados pela história oficial – a que nos foi ironicamente apresentada –, como verdadeiros heróis da nação brasileira, uma vez que teriam abolido a escravatura. Até aí, realmente, a narrativa é incorruptível, porém sabemos que, por trás desse acesso de bondade da realeza, existem profundas relações que envolvem interesses econômicos e mercadológicos. A princesa só assinou o papel porque já havia uma luta de resistência e combate, por parte dos negros, por meio das manifestações de insatisfação, dos levantes e fugas. Mas, principalmente, por conta das pressões inglesas, através da força do seu domínio que crescia mundo afora, pois utilizava o modelo capitalista de expansão. O país que a ele não se rendesse, não acompanharia a velocidade dos fluxos de capital, ficaria fora da hegemonia da nova lógica econômica.

Se voltarmos aos meandros da história, descobriremos que Portugal detinha uma grande dívida para com a Inglaterra, visto que esta teria dado cobertura e apoio financeiro para que a Família Real Portuguesa saísse de seu país e chegasse ao Brasil, antes da invasão da tropa do militar francês Napoleão Bonaparte nas terras lusitanas. De tal modo, a paga exigida pelos britânicos, para que a dívida fosse saldada, foi a decretação da abertura dos portos brasileiros “às nações amigas”<sup>22</sup>. Sendo assim, D. João VI, residente no Brasil, não só abriu os portos brasileiros para que os produtos ingleses aqui fossem vendidos, mas também provocou por tal acato, a diminuição da força da fraca indústria portuguesa, que já não podia vender mais os seus produtos. A partir desse momento, muitas foram as exigências dos ingleses<sup>23</sup> que se tornaram

---

<sup>22</sup> A respeito desse tema Ver TAVARES, Luís Henrique Dias. **Comércio proibido de escravos**. São Paulo: Ática, 1988, p. 15-36.

<sup>23</sup> Idem, *Ibidem*, p. 16-17.

decisivas, ainda que de forma contraditória, para a libertação dos escravos. De lá para cá muitos foram os pedidos, os acordos assinados para que Portugal abolisse a escravidão.

Em 1815, a Inglaterra firmou o tratado anglo-português com Portugal para que diminuísse o tráfico. Em 1826, o governo português do Brasil se compromete a extinguir o tráfico em três anos. Em 1850, o país desiste de traficar os negros, atendendo ao pedido dos ingleses. Dessa maneira, a extinção do tráfico de escravos, não foi fruto de filantropia, mas sim, de toda uma engrenagem mercadológica e econômica que tinha o intuito de monopolizar a distribuição e o consumo dos produtos industrializados ingleses.

Portanto, sob a ótica de Tavares (1988), a lei de 1831 estabelecia que todos os escravos que entrassem no país após aquela data seriam livres, e o contrabandista punido, porém não teve a eficácia esperada, pois a sociedade ainda estava apoiada na escravidão. Conforme ressalta o historiador, o prosseguimento do tráfico de escravos estava ligado aos “interesses capitalistas”<sup>24</sup> que lucravam com a existência desta atividade comercial.

A coroa inglesa havia proibido o tráfico de escravos nas Antilhas, em suas colônias produtoras de açúcar, o que resultou na diminuição de mão de obra e, conseqüentemente, no encarecimento do açúcar produzido naquelas localidades. A Inglaterra estava em desvantagem em relação ao Brasil, pois o país mantinha o tráfico e a mão de obra escrava. De tal modo, o produto brasileiro estava mais baixo no comércio internacional, prejudicando as colônias inglesas e seus interesses econômicos.

Foi chegado um momento para os descendentes portugueses, comandantes do Brasil, que já não dava mais para sustentar o regime escravocrata, pois o próprio escravo se rebelou, usando mecanismos de resistência, uma vez que realizava constantes fugas, desarticulando os trabalhos na lavoura. Sendo que muitos deles alcançaram a liberdade antes da assinatura da lei Áurea, e outros setores econômicos não utilizavam a mão de obra negra. Além disso, se o império continuasse com a manutenção desse sistema, já não conseguiria firmar relações com as grandes potências da época, visto que o capitalismo se alimenta do trabalho livre, da circulação de capital.

Sabemos também que a tão proclamada liberdade não se deu de forma imediata, muito menos sem a participação dos negros que contestavam o trabalho, o tratamento desumano, o desrespeito às suas crenças e modo de vida. Após a abolição,

---

<sup>24</sup> Idem, *Ibidem*, p.27.

uma grande parte dos negros ainda era submetida a um tratamento escravo, sem quaisquer direitos, voz e espaço na sociedade brasileira, pois sua condição subalterna não mudou, muito menos houve a promoção de sua cidadania ou ascensão social. Para além da assinatura, a realeza nada fez para mudar o quadro vigente em relação à exclusão vivenciada pelos negros no pós-escravidão, daí sua dimensão falaciosa.

## 2.2 A DIVERSIDADE CULTURAL DO POVO BAIANO

A narrativa de *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios* transita entre o mito e a realidade, no intuito de fazer vir à tona a memória das maiorias afrodescendentes, a diferença cultural, buscando transformar o passado com sua memória hegemônica, bem como o presente. O discurso amadiano trabalha com mistura cultural, por conta das influências de origem africana que estão presentes no cotidiano brasileiro, embora tenham sido relegadas a um silêncio proposital, emanado dos setores de herança eurocêntrica, que tendem a negar a cultura afro e sua intrínseca relação com a(s) identidade(s) brasileira(s).

Em diversos momentos da história oficial foi conveniente reafirmar o discurso de uma identidade homogênea nacional, pautada em valores eurocêntricos. Da proposta literária do escritor, advém a pergunta: o pensamento ocidental podia explicar tudo? E o pensamento africano nada tinha a contribuir? A inclusão cultural e o reconhecimento da contribuição de vozes que compõem o *ethos* expressivo, tantas vezes cerceado, ganha em sua literatura representatividade artística, social e cultural.

A questão identitária levantada dá voz a algum sujeito, e esta era a intenção do escritor brasileiro, quando reivindica outra posição no espaço literário, pois tudo que não é racional, estabelecido pela cultura hegemônica, que fogia do seu poder e controle, era tido como sobrenatural, como inferior. Tentando desconstruir essa visão, Amado cria uma ficção que transita entre a realidade e a magia, conseguindo, com essa estrutura discursiva, comunicar-se com seus leitores. O que não quer dizer que este tipo de literatura não trabalhe com a realidade, pois ao acreditar num realismo dotado de fantasia, de mistério, contesta-se, está-se fora da lógica etnocêntrica.

Em *Bahia de Todos os Santos* foram construídas fortes imagens utilizando a grafia, para tratar das misturas, do sincretismo cultural e religioso aqui nascido, assim como os desenhos que estão presentes nesta obra. Nesse sentido, a imagem é mesmo

narrativa, pois conduz o olhar para diversas direções, numa dinâmica que suscita a experiência perceptiva, na busca por descobrir sentidos ante a riqueza de detalhes representados na narrativa visual. Essas ilustrações do guia amadiano são marcadas pela determinação dos traços, a fim de não deixar escapar peculiaridades que são características da cidade, de sua gente e de suas manifestações culturais.

As imagens ora aparecem dispostas em folhas duplas do livro, ora nas páginas dos lados direito ou esquerdo, o que permite constatar que elas ocupam o espaço considerado ilustre. Como também aparecem na margem do texto verbal, encontrando-se no rodapé da folha dupla, ou na parte superior da página. Além de, em outros momentos, parecerem um objeto cênico. Sendo assim, o olhar do leitor em contato com as imagens, multidirecional e constrói a leitura destas, incitando a buscar os sentidos mais profundos.

O texto verbal e a imagem a seguir, desconstruem a percepção homogênea da cultura nacional, ao demonstrar a condição de desigualdade social e religiosa em relação à prática de grupos negros. Segundo o guia amadiano:

Uma portaria do arcebispo proíbe indefectivelmente a lavagem no interior da igreja. É sempre uma portaria zangada, sem poesia, sem pitoresco, rígida e sem graça. Ninguém liga. Certa baiana, de admiráveis dentes brancos no rosto negro, disse que o Senhor do Bonfim não aprova as tais portarias proibitivas. E a igreja é lavada toda, desde o altar-mor até as escadarias exteriores. A portaria que se dane, amém! (AMADO, 1977, p. 127).

Com o processo de padronização cultural, elege-se o que é viável, como se todos os sujeitos tivessem as mesmas experiências, daí o choque proveniente desse encapsulamento identitário que disfarça as disparidades culturais e o preconceito, que se operam no mesmo espaço. Numa tentativa de homogeneizar as diferenças, as imposições são então utilizadas, pois estão a serviço de manter o distanciamento. Contudo, as populações negras e afrodescendentes fogem das regras estabelecidas pela cultura dominante.

No sincretismo religioso baiano, Senhor do Bonfim (Jesus Cristo) é Oxalá, relacionado ao Candomblé. A mitologia yorubá explica que Oxalá, filho de Olorum, o Deus supremo, foi encarregado de criar o mundo (*o ayê*), os outros orixás, e o além

(*orun*), onde ficam os seres sobrenaturais. É pertencente aos orixás funfuns<sup>25</sup>, por conta da cor branca, daí a simbologia em torno desta cor no festejo de Senhor do Bonfim.

Segue o texto visual de Carlos Bastos, com a imagem da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, datada de 1756, localizada na Colina Sagrada, em Salvador. A igreja é a mais popular e famosa da Bahia, por receber milhares de fieis todos os anos no período do seu festejo. O desenho simboliza a devoção do povo ao santo, dirigindo-se ao templo religioso para assistir a cerimônia sincrética, quando são lavadas as escadarias, daí a denominação “lavagem do Bonfim”, que reúne a fé de católicos e de praticantes do candomblé.



**Figura 5** - A igreja de Nosso Senhor do Bonfim

Cópia da ilustração de Carlos Bastos publicada em AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977, p. 126.

A igreja é rodeada por coqueiros e por grades, que estabelecem uma fronteira, uma demarcação dos espaços com a população de descendência negra-mestiça e suas práticas religiosas afro-brasileiras. Por isso a exteriorização das escadarias que são lavadas pelos membros do Candomblé, em relação ao templo.

A festa, em louvor ao santo homenageado, geralmente acontece em janeiro, após o dia 6. Um cortejo, de aproximadamente oito quilômetros, sai da Igreja da Conceição da Praia em direção à Basílica do Senhor do Bonfim, localizada na colina do Bonfim, na península de Itapagipe, voltada para a Baía de Todos os Santos, visualizada por quem vem pelo mar. A sua construção do século XVIII é tombada pelo IPHAN<sup>26</sup> (Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico). De Portugal foi trazida a imagem de Jesus Crucificado, o “Senhor do Bonfim”, o “Padroeiro da Bahia”, para o templo religioso.

<sup>25</sup> São pertencentes às categorias mais elevadas, por participarem da criação do universo, considerados como ancestrais espirituais de tudo que possa haver nos dois planos da existência.

<sup>26</sup> **Salvador**. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do;jsessionid=3D537C35EB1734C38BD671AD15CCCE00?id=277>>. Acesso em: 15 mar 2013.



Além disso, as barracas expressam a participação popular na parte da festa tida como profana, pelos líderes religiosos católicos. O interior da igreja abriga os ex-votos (bilhetes, peças de cerâmica e madeira, retratos) como forma de agradecimentos às graças atendidas. Nas grades são deixados os pedidos, as fitinhas ao Senhor do Bonfim, ou Oxalá. Isto dependerá do nível de sincretismo dos envolvidos:

Para os negros o Senhor do Bonfim é Oxolufã, ou seja Oxalá-velho, Oxalá na sua maior dignidade.

[...]

A igreja do Bonfim possui uma sala cheia de ex-votos. Há muitos anos que esse santo faz milagres espantosos. [...] Oferendas ricas e oferendas pobres, grandes milagres e pequenos milagres: Nosso Senhor do Bonfim faz chover, contém as enchentes dos rios, protege as plantações e evita as epidemias. Note-se que não é um santo muito popular entre o clero já que o arcebispado faz tudo que é possível para evitar os festejos com que a população celebra a festa do Bonfim. Talvez porque seja ele tão do povo e democrático, tão sem preconceitos religiosos, virando deus negro nas seitas africanas, santo do samba, da capoeira. (AMADO, 1977, p. 124).

Amado proclama, ao mesmo tempo, a mistura e a distinção étnica, negra. Ao se referir à personagem do fragmento, utilizando a expressão “negra” e ao entendimento do povo “negro” acerca de quem é Senhor do Bonfim e Oxalufã, leva em conta sua etnia e seu não abandono às práticas culturais africanas. Ressalta ainda que os preconceitos não conseguiram levar o povo negro-mestiço a passar por um processo de total assimilação, pois conseguiu resguardar, de alguma forma, sua identidade. O romancista expõe através dessa passagem que não há uma convivência racial e religiosa tão harmoniosa como ele desejaria, pois apesar de simpatizar com as ideias desenvolvidas pelo sociólogo Gilberto Freyre, em alguns momentos tem um pensamento crítico diferenciado, em relação a tais opiniões.

Freyre contestou os teóricos racialistas, como Conde Gobineau, que defendiam a tese de que a miscigenação racial provocaria a degeneração na nação brasileira. Sendo preciso, na visão deles, controlar a mistura, visto que o índio e o negro fariam parte de raças inferiores se comparados ao branco, tido como “puro”, civilizado, inteligente, humano, apto a governar e dirigir o povo. Esta errônea constatação encontra ecos na ciência europeia do século XIX, que era pautada num pensamento de superioridade racial, que estigmatizava a miscigenação, promovendo o racismo.

A antropóloga Lilian Schwarcz (1993), em seu livro *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*, discute a maneira como as teorias

darwinistas, biológicas e deterministas influenciaram para a criação das teorias racialistas, com suas definições acerca da mestiçagem e do hibridismo entre as raças:

[...] Denominada “darwinismo social” ou “teoria das raças”, essa nova perspectiva via de forma pessimista a miscigenação, já que acreditava que “não se transmitiriam caracteres adquiridos”, nem mesmo por meio de um processo de evolução social. Ou seja, as raças constituiriam fenômenos finais, resultados imutáveis, sendo todo cruzamento, por princípio, entendido como erro. As decorrências lógicas desse tipo de postulado eram duas: enaltecer a existência de “tipos puros” – e portanto não sujeitos a processos de miscigenação – e compreender a mestiçagem como sinônimo de degeneração não só racial como social. (SCHWARCZ, 1993, p. 58).

Baseando-se nessa teoria, a elite brasileira a estabelece como fundamento para “salvar” o Brasil, quando se começa a concebê-lo enquanto nação, desde a metade do século XIX, até as primeiras décadas do século XX. A ideia era criar uma sociedade baseada nos valores europeus, com uma população eminentemente branca e civilizada.

Influenciados por essas teorias, os governantes brasileiros da época começaram a apoiar a vinda de imigrantes europeus para o país, no intuito de embranquecer a população, pois os negros e os mestiços eram vistos como dificultadores de fazer do Brasil um país desenvolvido. A ideia era começar um novo ciclo econômico e social, excluindo e não resolvendo, o resultado de práticas hierárquicas escravagistas do passado colonial, portador de uma memória incômoda para os setores brancos da sociedade. Sendo assim, as relações seriam baseadas na homogeneidade do sujeito, da cultura, do espaço social e da identidade.

A mestiçagem apresentada pelo pensamento amadiano não se pauta pelo viés racialista, pejorativo, como está expressa nos estudos dos brasileiros Nina Rodrigues, Silvio Romero, Tobias Barreto, defensores destas teorias. Mas sim, visa negar a ordem pré-estabelecida, a fim de diminuir o preconceito, a repressão, demonstrando o entrelugar da cultura baiana, e os valores da cultura negra no Brasil, para que possam ser re-historicizados.

Freyre não acreditava que o mestiço comporia “uma raça degenerada”, pois via na miscigenação uma forma de conseguir uma mobilidade social, diminuindo as desigualdades sociais, o que não condiz com a atual realidade. Porém, o importante de seu estudo foi deixar um pouco a discussão de raça de lado, passando a entender a cultura brasileira, como fruto da contribuição negra, índia e branca.

É importante frisar que no seu contexto de escrita, Jorge Amado desenvolve um pensamento de contestação às teorias racistas ainda correntes, ainda que já desconstruídas, ao afirmar que o negro e o povo mestiço são civilizados. Ele contrapunha essas ideias que afirmavam a inferioridade do negro e seus descendentes, sua incapacidade de aprendizado, que o caracterizava como um ser incivilizável:

Vem, a Bahia te espera. É uma festa e é também um funeral. O seresteiro canta o seu chamado. Os atabaques saúdam Exu na hora sagrada do padê. Os saveiros cruzam o mar de Todos os Santos, mais além está o Paraguaçu. É doce a brisa sobre as palmas dos coqueiros nas praias infinitas. Um povo mestiço, cordial, civilizado, pobre e sensível habita essa paisagem de sonho. (AMADO, 1977, p. 11).

Amado, em sua trajetória e escrita, nega os paradigmas socioculturais estabelecidos, ao trabalhar com a cultura popular, com seus mitos, seus símbolos, suas crenças e valores. Este pensamento do escritor permite pensar que por ter ele visualizado a sociedade baiana em seu cotidiano, pôde levar adiante a discussão acerca do povo negro-mestiço, enquanto elemento humano importante para o país, uma vez que ele existe de fato na sociedade, compondo uma grande parcela da população. Contudo, o escritor também empreende toda uma luta para resguardar a identidade negra. Vale-se também da exaltação de símbolos nacionais atribuídos ao povo brasileiro, como a cordialidade, configuradora de uma imagem construída desde a Semana de Arte Moderna, por diferentes intelectuais.

Prosseguindo em busca de uma quebra de fronteiras, que promove a separação dos espaços dentro da própria nação, extremando limites que estabelecem o que é aceitável ou não, principalmente em relação ao outro, *Bahia de Todos os Santos* identifica a multiculturalidade vivenciada na “Cidade da Bahia”, como fruto dos entrecruzamentos étnicos e culturais do povo. A seguir temos uma passagem da obra que narra o momento em que ocorre a lavagem da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim:

[...] vai começar a lavagem da igreja. [...] um padre estrangeiro e antipático pede respeito, a verdade é que o povo está perfeitamente respeitoso. Só que o padre amargo não sabe distinguir desrespeito de alegria. As filhas-de-santo chegam para perto do altar. A multidão enche a igreja onde as vassouras se elevam e onde as ilhas e os potes são lindos sobre os turbantes das negras e mulatas. [...]. De todas as partes chegam as bilhas de água enfeitadas com papel de seda, cobertas de flores. Junto ao altar se acumulam os tabuleiros de frutas

trazidas para o Senhor do Bonfim. A água é derramada na igreja e as baianas começam a lavar o mármore sagrado.

[...]

Começam também os vivas que enchem a nave, vivas aos santos e aos orixás. Senhor do Bonfim está acima das divergências políticas e religiosas. É um santo democrático. (AMADO, 1977, p. 128).

Diante dessa passagem do texto, é possível perceber que apesar de o escritor desejar uma mestiçagem e um sincretismo positivo em alguns momentos de sua narrativa, ele mostra para o leitor que há também uma oscilação, uma quebra desse pensamento harmônico através de uma consciência crítica, quando ressalta questões a serem resolvidas, no que tange à inserção desses sujeitos fronteiriços em sua demanda cotidiana. Apresenta então uma mestiçagem através do ângulo das diferenças, marcada pelas trocas, que são provenientes de conflitos culturais e religiosos. De tal modo, dá visibilidade às demandas de inclusão do povo negro-mestiço, que experienciou durante mais de três séculos a religiosidade sincrética, fruto das imposições e da proibição de manifestar suas práticas e crenças religiosas.

O padre estrangeiro representa o racismo latente, o poder etnocêntrico, hegemônico, com seus valores ocidentais, com sua voz de mando proferida contra as populações negras, representadas pelas baianas. Podemos então concluir que há todo um percurso dentro da temática da mestiçagem, mas com ênfase na influência africana, enquanto fonte principal do campo simbólico das manifestações populares, para atingir uma consciência nacional. A imagem de Carlos Bastos a seguir mostra a participação das baianas, com suas saias engomadas, com seus potes de água de cheiro e flores, na lavagem da Igreja do Bonfim:



**Figura 6** - As baianas e a lavagem da igreja.

Cópia da ilustração de Carlos Bastos publicada em AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977, p. 125.

Amado traz desse cotidiano uma multiplicidade de elementos culturais que se fundem e se repelem, dando conformidade a uma vertente transcultural. As questões representadas nas narrativas verbal e visual são frutos dos desdobramentos que levaram esses sujeitos a transitarem nos entre-lugares, construídos ao longo do tempo, numa tentativa de inserção. A partir do momento em que esses mesmos sujeitos, subjugados durante toda a história, não anulam seus referenciais e reagem de forma incisiva, quando expressam publicamente sua religiosidade, que conviveu com os valores ocidentais, tem-se um fluxo heterogêneo, marcado pela ruptura de determinados modelos de conduta, tidos como aceitáveis. Em palavras do guia-escritor:

Vêm as filhas-de-santo dos diversos candomblés, com suas saias engomadas de muita roda, suas anáguas e seus turbantes, carregadas de flores. Sobre as cabeças, num equilíbrio quase milagroso, os cântaros, as bilhas, os potes e os moringues. Filhas-de-santo de todos os candomblés da cidade, da Goméia, do Bate-Folha, do Engenho Velho, do Gantois. Vestidas todas de branco, a cor de Oxalá, levam para o santo as coisas mais puras do mundo: a água e as flores, a alegria também. O canto das baianas, onde ressoam atabaques e agogôs, lembra os cantos de guerra dos caçadores negros nos desertos da África (AMADO, 1977, p. 126).

O saldo dessa fusão cultural e religiosa envolvendo elementos ocidentais e africanos foi ficcionalmente retratada na obra supramencionada, assumindo a natureza sincrética da cultura baiana/brasileira, retirando-a da zona periférica e colocando-a como pauta das discussões culturais e identitárias. Com tal postura, o escritor provoca a reflexão acerca da legitimidade eurocêntrica sempre aclamada pela história e pela literatura oficial, trazendo a cultura de origem africana em suas relações culturais, que envolvem resistência, trocas, perdas, rupturas e somas de experiências.

Definir o que é a cultura e a identidade brasileira é algo complexo, que não se pode determinar, por conta da própria diversidade dos povos, e a dinâmica destes indivíduos que a re-significam constantemente, em meio a fissuras e tensões.

### 2.3 A MULTICOLORIDADE DA BAHIA DE TODOS OS SANTOS

Amado busca a mobilidade para representar as maiorias afro-baianas subjugadas pelo grupo minoritário hegemônico. Para isso, foge da idealização canônica e histórica da escrita quando produz uma literatura para representar esses segmentos sociais e étnicos. Além disso, faz uso da oralidade, das narrativas míticas que serviram de fonte criativa para seu trabalho, bem como da cultura popular e da erudita.

Quando dessacraliza a língua literária, cria sua própria maneira de dizer e inclui a própria história da comunidade diaspórica negra, com seus elementos provenientes de fontes orais que representam a religiosidade, a mitologia afro, o sincretismo, fazendo da língua um rico instrumento de combate metalinguístico a referenciais oficiais, ao trazer uma voz advinda de variados sujeitos, que portam um dinamismo, um protagonismo em diversas passagens da narrativa:

Existe uma cultura baiana com características próprias, originais? Creio que sim. Aqui toda cultura nasce do povo, poderoso na Bahia é o povo, dele se alimentam artistas e escritores. Há uma tradição social na arte e na literatura baianas que vem desde Gregório de Matos e prossegue até hoje. Essa ligação com o povo e com seus problemas é marca fundamental da cultura baiana. Cultura baiana que influencia toda a cultura brasileira da qual é célula máter (AMADO, 1977, p. 18).

Amado afirma que a nossa tradição vem do que é popular, uma vez que quanto mais se exerce a erudição mais esta se afasta do contexto social, pois está protegida na legitimidade do seu poder. Desta maneira, o escritor burla a separação existente entre a cultura erudita e a popular, ao construir um projeto literário híbrido.

A apresentação de elementos provenientes da cultura popular demonstra que não tinha a intenção de trazer valores elitistas para o centro da sua narrativa. Trabalhava com referenciais periféricos que ficavam à margem das discussões, procurando desestabilizar o universo simbólico instituído, ao apresentar os preconceitos ainda existentes, e a luta pela afirmação da identidade do povo negro-mestiço.

Este é mais um dos motivos que, provavelmente, levou o escritor a não agenciar a escrita branca, pois o Brasil e a América Latina se constituíram no entre-lugar, num espaço de trânsito contínuo de ida e vinda de povos, que nos deixaram as mais diversas

influências. Então essa cultura híbrida ou mestiça começa a acontecer, primeiramente, com a ação colonial entre o índio – o elemento nativo –, o colonizador e o africano. Lembra-nos Canclini (2008, p. 73): “Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais”.

Os bens simbólicos criados por estes povos são artefatos culturais que apresentam as diferenças de segmentos sociais, que ficaram durante um longo período na zona do silêncio, da invisibilidade, por conta do preconceito latente em diferentes esferas: social, étnico-cultural e econômica. Essa parcela da população, para o escritor, é a mais importante de todo o intercâmbio cultural existente, que não se deu de forma harmônica, mas que influenciou diretamente a sociedade baiana, com seus indivíduos deslocados, que tiveram que recriar aqui, um novo espaço simbólico.

A arte expõe, cria e recria realidades e tem grande participação na questão da visibilidade, sendo possível tomá-la como objeto de análise, na tentativa de entender as diferenças culturais e socio-históricas que se operam na sociedade brasileira. Valendo-se dessa capacidade, o escritor constrói e lança imagens que provocam a reflexão crítica no leitor, revelando a invisibilidade das maiorias sociais e os fatos intrínsecos à vida cotidiana, que ganham um toque de criatividade, marca que lhe é peculiar, mas ao mesmo tempo revela uma abordagem política e crítica acerca das contradições sociais. Segundo o guia literário:

Como uma figura antiga, a baiana de perfeito colo desabrochado nas rendas da bata, sentada em frente ao tabuleiro de acarajé e abará, de moqueca de aratu, de cocada e beijus. Ela é como rainha da cidade, essa pobre negra que ganha duramente a vida (AMADO, 1977, p. 58).

Amado utiliza a memória numa tentativa de buscar a conscientização, ao problematizar a estrutura excludente e discriminatória que se tem. A expressão “a rainha da cidade” tenta recobrar a importância da população negra na cidade, em sua contribuição humana, cultural e identitária, sendo ela a representante de um coro de vozes desprestigiadas em meio a grupos dominantes.

A “pobre negra” precisa transpor a barreira social e de cor, visto que, se contrário fosse, não viveria esta dura condição, proveniente de um passado escravo e separatista. A imagem a seguir, dialoga com o texto amadiano apresentado acima:



**Figura 7** - A baiana de acarajé

Cópia da ilustração de Carlos Bastos publicada em AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977, p.57.

Dessa maneira, o escritor explana a real problemática do negro na cidade, renegando a tão sonhada “democracia racial”, expresso no tratamento social vivenciado por esta parcela da população, revelando o resultado da sociedade baiana formada a partir herança colonial.

As “bairanas de acarajé” são um dos ícones de grande representatividade para a cultura afro-baiana. Elas levam sua cozinha típica para o espaço da rua, onde os seus ancestrais exerciam também atividades trabalhistas. Em meio à ficção, em outras passagens do guia *Bahia de Todos os Santos*, Amado homenageia pessoas reais como Damázia da Conceição, Vitorina e Romélia, famosas vendedoras de acarajé de Salvador. No trecho abaixo, o guia relata o momento em que uma baiana levava seu tabuleiro à cabeça, assim como outras pessoas carregavam outros objetos:

Passa gente carregando coisas na cabeça. A Bahia se leva na cabeça [...] As baianas levam seus tabuleiros com comida e frutas num equilíbrio impossível! Num mesmo cesto, o negro velho vende verduras e flores. Outro carrega um balaio de laranjas, o menino conduz uma penca de bananas. Quatro mulatos fortes levam um piano, outro um caixão de defuntos. Passam todos pelo Pelourinho, encruzilhada da cidade. (AMADO, 1977, p. 32).

Depois de quase três séculos de rechaço e espoliação na Bahia portuguesa, o povo afrodescendente tem notória visibilidade na literatura amadiana que o exalta de forma ímpar, e o reconhece enquanto formador da identidade brasileira. Visualizamos



na representação literária e plástica, a imagem da “baiana de acarajé”, mulher que trabalha e que exerce, ao mesmo tempo, sua religiosidade. As baianas de acarajé são símbolos que representam todo esse movimento de resistência, que envolve questões trabalhistas, étnicas e religiosas.

A “baiana” é reconhecida como imagem-símbolo de uma cidade plural e mestiça e, por conseguinte, de um povo, de uma cultura, da dita baianidade. Uma ficção criada por diferentes autores, mas que tem alguma relação com a herança africana. Ainda que neste discurso haja algumas fraturas, a sua imagem está presente no imaginário de quem vive na “Cidade da Bahia” e a visita, como também nas imagens midiáticas que são propagadas.

As baianas são mulheres negras que, na sua grande maioria, são provedoras do lar, pois elas garantem, muitas vezes, o sustento de suas próprias famílias, exercendo suas atividades trabalhistas através da comercialização de alimentos herdados da culinária africana, são eles: o acarajé, o abará, o caruru, o efó, o vatapá, dentre outros, abancados em um tabuleiro. Assim como há a inserção também de mulheres não negras (na pele e na religião) no comércio do acarajé, além de homens que também vendem.

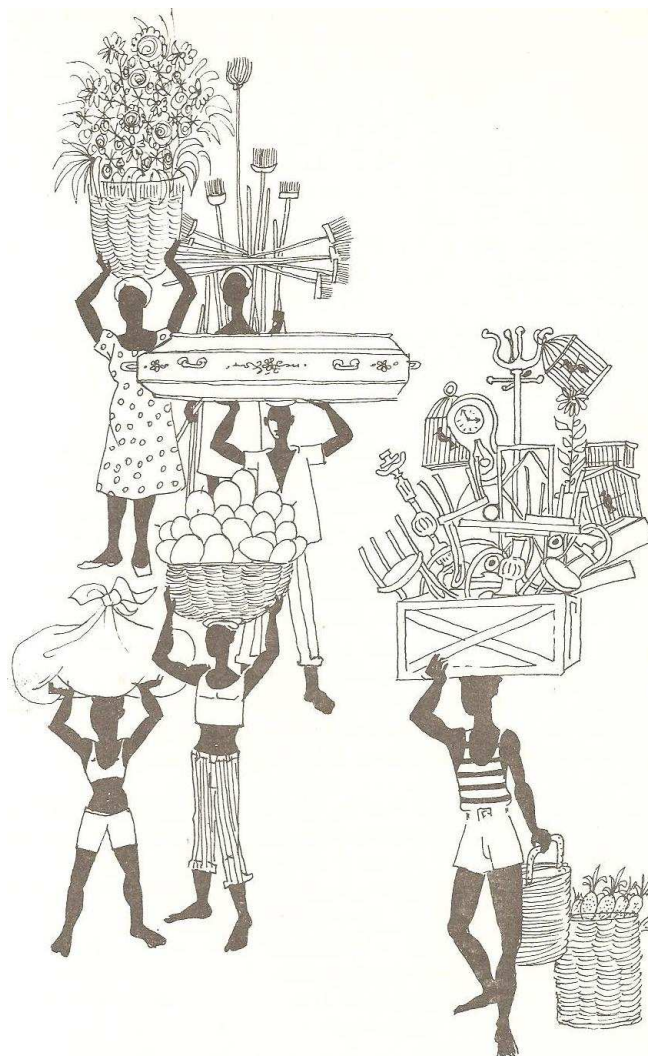
Na ilustração de Carlos Bastos, o tabuleiro é carregado na mão, pela “baiana de acarajé”, que equilibra suas comidas e condimentos na cabeça.



**Figura 9** - A baiana de acarajé e seu tabuleiro

Cópia da ilustração de Carlos Bastos publicada em AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977, p 371.

A paisagem urbana de Salvador é pontuada por essa personagem. De fato, a presença dessas mulheres que estão em muitas ruas da cidade representa a tradição, a resistência e da fé. Tânia Gandon (1997) nos diz que as baianas habitavam as ruas de Salvador no passado. Estas mulheres eram as ganhadeiras, mulheres escravas ou libertas que vendiam nas ruas as mais diversas mercadorias, assim como os escravos. Elas tiveram dupla funcionalidade no contexto econômico da época: estavam à mercê do sistema escravocrata e geravam lucros para os patrões com a venda dos produtos; como também conseguiram assegurar, por conta da realização de atividades comerciais, a economia alimentar da cidade do Salvador. A seguir a imagem de Bastos acerca das funções desenvolvidas pelo povo negro-mestiço nas ruas da cidade.



**Figura 8** - O povo baiano

Cópia da ilustração de Carlos Bastos publicada em AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977, p.33.

A narrativa imagética acima dialoga também com o texto verbal amadiano, ao representar a demanda do povo negro no espaço da rua, tendo exercido, no tempo colonial, atividades de todo o tipo em busca da sobrevivência diária, mas são também cenas que se repetem na modernidade. Nesse sentido, o trabalho escravo tinha subdivisões em seu interior, pois existiam variadas demandas na colônia, daí o desenvolvimento dessas atividades na cidade, a saber: havia os escravos de ganho, os barbeiros, os sapateiros, carpinteiros, os alfaiates, os verdureiros, os ferreiros, marceneiros, fabricantes de vassouras, aqueles ligados às atividades de transporte, de comércio ambulante, de construção de ruas e moradias (sobrados, igrejas, casarões), dentre outras. As mulheres também desempenhavam o trabalho comercial: geralmente elas trabalhavam como doceiras e vendedoras com seus tabuleiros.

Amado busca representar uma fala subalterna formadora da identidade brasileira, reconhecendo a importância social e cultural do grupo de descendência africana, mesmo diante da exclusão e inferiorização, decorrente de uma sociedade baiana preconceituosa. Relata o guia:

Se nós, brasileiros, possuímos um valor próprio a incorporar ao patrimônio da cultura universal, essa contribuição é a nossa luta pela democracia, a interpenetração de raças, levando ao surgimento de uma consciência e de uma cultura mestiças. Aqui tudo se misturou: - todas as coisas estão misturadas nessa terra. (AMADO, 1977, p.43).

A democracia racial requerida por Amado perpassa o campo dos desejos, tão comum e próprio da literatura, é uma “luta”, como ele mesmo diz. É um valor que precisa ser incorporado porque não existe de fato em sua totalidade, pois só ele levaria ao “surgimento de uma consciência”, que o escritor sabe que ainda não há. Essa utopia e esse sonho são nutridos diante da vontade de que o Brasil tivesse outra história, que não fosse marcada pelos preconceitos e pelas disparidades sociais, que tivesse outra explicação para sua existência. Isto perpassa quesitos de humanidade, de um olhar voltado para as classes populares da sociedade. A miscigenação apresentada, também vai se relacionar com a questão da igualdade de oportunidades quando esta atingir a consciência da mistura de elementos culturais, para que em outros campos haja mais democratização.

Contudo, não devemos achar que sua visão seja ingênua, acomodada, pois em diversos momentos da narrativa, ele expressa a sua revolta acerca do preconceito racial, das desigualdades sociais existentes em terras baianas e brasileiras, decorrente da

violenta formação da nação. Podemos constatar isto, mais uma vez, quando o guia literário se propõe a apresentar a cidade a uma turista e declara: “[...] Ah! moça, esta cidade da Bahia é múltipla e desigual<sup>27</sup> [...]” (AMADO, 1977, p. 10).

Apesar de Amado afirmar que o Brasil é o país das misturas, o que levaria a acreditar que a ideia de miscigenação seria uma saída encontrada para dizer que todos estão na condição de iguais nesse país, o escritor está atento aos problemas sociais existentes, bem como a compreensão de que mesmo com a multiplicidade, com a mistura, há uma desigualdade entre as camadas sociais da Cidade da Bahia.

De tal modo, não podemos também perder de vista que Amado é um escritor, um ficcionista, que utiliza o espaço da escrita literária para criar outras e novas realidades. É preciso lembrar que ele sempre hibridizou realidade e ficção em diversos momentos de sua vida, a saber: literatura e política, literatura e religião, literatura e cultura, literatura e história, para narrar a sua “Cidade da Bahia”. Construiu em diversos momentos de *Bahia de Todos os Santos* uma realidade que queria que fosse verdadeira, assim prenuncia o guia:

Se és apenas uma turista ávida de novas paisagens, de novidades para virilizar um coração gasto de emoções, viajante de pobre aventura rica, então não queiras esse guia. Mas se queres ver tudo, na ânsia de aprender e melhorar, se queres realmente conhecer a Bahia, então, vem comigo e te mostrarei as ruas e os mistérios da cidade do Salvador, e sairás daqui certa de que este mundo está errado e que é preciso refazê-lo para melhor. Porque não é justo que tanta miséria caiba em tanta beleza. Um dia voltarás, talvez, e então teremos reformado o mundo e só alegria, a saúde e a fartura caberão na beleza imortal da Bahia. (AMADO, 1977, p. 11).

O lirismo do fragmento acima expressa o desejo de criar um mundo e uma Bahia melhor, que serão encontrados quando a visitante retornar pela segunda vez à cidade desigual. Nesse momento da narrativa, o escritor aciona não só a imaginação, mas gostaria que esta fosse transposta para a realidade, a fim de realizar este sonho, desejo. O ensaio “O artista da mestiçagem”, de Lilian Schwarcz (2008), presente na coletânea *Cadernos de Leituras*, trata sobre a vida do romancista Jorge Amado, e as diversas faces da mestiçagem que desenha em suas obras. A antropóloga discute a respeito da compreensão cultural do escritor acerca da constituição da nação, por ele não relegar seus problemas prementes em seu vínculo com questões de ordem étnica, buscando

---

<sup>27</sup> Tomamos de empréstimo esta citação, já feita na epígrafe desse capítulo.

sempre uma forma de entender a realidade brasileira, tomando-a a partir de seu contexto e das explicações sociais que se tinha à época. Sintetiza:

O que Jorge etnógrafo encontrou na Bahia foi um mundo complicado de ser afirmado, porém mais fácil de ser reconhecido por meio de sua sensibilidade e imaginação. Uma certa brasilidade que, se não pode ser entendida de forma absoluta, ajuda a pensar que há uma determinada especificidade na nossa convivência racial e mesmo no tipo de preconceito aqui praticado. Um modelo assimilacionista, talvez, mas não por isso menos marcado pela discriminação. Convivência não quer dizer ausência de conflito; mistura não é sinônimo de falta de hierarquia. Por contraposição, esse universo complexo está todo lá: a pobreza e o luxo; os coronéis e seus jagunços; a boemia com o labor, a religião que mistura santos católicos com orixás africanos. O fato é que Jorge Amado sempre procurou inventar e reinventar esse mesmo Brasil. Sua obra mostra não só a força do personalismo presente entre nós, como a circularidade profunda entre cultura erudita e popular, e a particularidade da mistura e da questão racial no Brasil. Nesses “tempos nervosos” em que vivemos, a leitura de Amado é quase um elixir a declarar a necessária utopia da igualdade — que, mesmo difícil de ser alcançada, é ao menos objeto do desejo. (SCHWARCZ, 2008, p. 47).

Nesse sentido, não se tem como cobrar do romancista verdades absolutas, pois a literatura vive de outras regras. A literatura é, antes de tudo, verossimilhança, uma vez que o ficcionista respeita outra ordem geral, outra lógica de mundo. A sua arte visa preservar a memória, a fala popular, e os valores culturais advindos dela, bem como a rica expressão mítica, os jogos de invenção, a partir de relações entre o aspecto histórico e as motivações ficcionais, a fim de expor uma imagem do povo. Além disso, o escritor defende de forma veemente, em outros trechos da obra já apresentados, a guarda dos elementos culturais de origem africana.

Assim inferimos que a vontade do escritor é de que todos tenham um tratamento igualitário, justo, porém fatores de ordem étnica, religiosa e socioeconômica contribuem para alargar as disparidades aqui vivenciadas. Sendo comum no contexto do século XX, a busca de diversos intelectuais para entender o Brasil e sua gente, um país de formação recente, há pouco concebido como nação, em que se precisava, como também aconteceu em outras sociedades, inventar suas tradições, sua história. Ainda que muitas dessas compreensões hoje tenham outras explicações mais plausíveis, deverá ser levada em consideração a realidade histórica de cada tempo. Relata o guia:

Sendo a cidade negra por excelência do Brasil, com uma grande população de cor, é aquela onde menos existe, em nosso país o preconceito racial. O que não quer dizer que ele seja inteiramente inexistente. (AMADO, 1977, p. 18).

Na Bahia houve uma intensa mistura de etnias, e a convivência entre os descendentes dessa mistura não estão livres de conflitos e tensões, porém esta se faz de forma mais harmoniosa se comparada a de outros estados do país.

No Brasil não houve guetos, não existe uma intolerância, uma separação institucionalizada em relação aos espaços sociais, em diálogo com o Apartheid, da África. Não há demarcação rígida de espaços de negros e brancos, em relação à presença do outro. Contudo, o escritor não perde de vista que o preconceito racial é um elemento presente no seio dessas relações, ainda que se dê em direções diferentes: a primeira delas é entre as camadas populares, onde o autor identifica sua quase inexistência, por ser a “[...] cidade negra por excelência do Brasil, com uma grande população de cor [...]”. Identificamos a segunda, a sua existência, se analisarmos o pensamento da elite em relação à presença afrodescendente na sociedade baiana, sendo possível perceber a presença do preconceito racial.

Como podemos notar, essa é uma reflexão do autor acerca da formação de um povo, que também está presente no livro *Conversando com Jorge Amado*, quando é entrevistado por Alice Raillard (1990):

Nos Estados Unidos há milhares e milhares de anti-racistas, talvez possamos até falar em milhões, tanto entre brancos quanto entre negros. Mas há uma filosofia de vida racista em todos eles. No Brasil é o contrário: há milhares e milhares, centenas de milhares de racistas, principalmente nas camadas superiores da sociedade, mas o povo, este, não é racista. Chamar o povo brasileiro de racista é uma ignomínia e uma calúnia. O povo brasileiro é a negação do racismo. (RAILLARD, 1990, p. 93)

Ele enxerga o racismo nas relações entre as classes sociais mais abastadas e as menos favorecidas da sociedade. Existe um racismo que o escritor admite que permanece, pois é decorrente também da falta de igualdade de oportunidades no campo social e político. As elites se acham superiores pela cor da pele e pela classe social, tomando como referência a cultura do colonizador, tida como a legítima, se contrapondo à cultura e às oportunidades espaciais, sociais e econômicas dos índios, mestiços, negros.

Em 1946, quando Jorge Amado foi eleito Deputado Federal, por São Paulo, propôs leis que asseguraram a liberdade de culto religioso, uma vez que via a perseguição aos cultos de matriz africana. Raillard, em longa entrevista com o romancista, conseguiu que ele falasse sobre esse fato, sobre sua relação com o universo do candomblé que ia além dos escritos literários, pois foi escolhido para ser um obá no jogo de búzios, visto que havia lutado para defender os direitos dos negros e do povo de santo. Em suas palavras:

A luta de toda a minha vida contra o racismo é uma luta que apóia diretamente a religião negra. Evidentemente por essa razão fui designado; eu já tinha outros títulos: fui ogã de Oxóssi no candomblé do Procópio, ogã de Iansã no candomblé de Joãozinho da Goméia, um candomblé de caboclo, e finalmente obá. Em 1961, o obá Arolu morreu e eu fui designado no “jogo” [...] (RAILLARD, 1990, p.82)

O sincretismo e a mestiçagem sempre lembrados pelo escritor são uma reação ao controle da memória e da história, que possibilitaram, de certa forma, a recuperação de práticas culturais que se queriam silenciadas e esquecidas. Essas narrativas dão início a novos signos que ajudam a entender um pouco da multifacetada identidade cultural brasileira. Amado pensa a realidade e a cultura de seu país a partir de um lugar discursivo, a fim de compreender o seu espaço e do sujeito-outro, contra a hegemonia política e sociocultural que se quer dominante. A mistura étnica e religiosa teria conseguido preservar, de alguma maneira, uma identidade. Ao mesmo tempo, o escritor deixa explícita a grande contribuição africana nesse processo.

### **3 TURISMO NA BAHIA DE TODOS OS SANTOS: REALIDADE E MISTÉRIOS NOS BECOS E ENCRUZILHADAS**

A coisa mais bela que o homem pode experimentar é o mistério. É nossa emoção fundamental que está na raiz de toda ciência e toda arte.

(Albert Einstein)

### 3.1 A SEDUÇÃO DO CONVITE

A escritora Ana Maria Gonçalves conta no prólogo de seu livro *Um Defeito de Cor*<sup>28</sup> como veio parar na Bahia. Relata que, no ano de 2001, estava à procura de um novo destino para sua vida, quando decidiu ir a uma livraria de São Paulo em busca de guias de viagem, com informações ilustradas sobre Cuba, sua cultura, história e povo. Dirigiu-se a uma sessão destinada a eles e, de repente, caíram da prateleira vários guias, mas ela só consegue segurar um: *Bahia de todos os Santos – guia de ruas e mistérios*, de Jorge Amado. Daí começa toda a sua relação afetuosa, de interesse e de instigação histórica e literária pela “Cidade da Bahia”. Diz a escritora:

Era *Bahia de Todos os Santos — guia de ruas e mistérios*, do Jorge Amado. Foi aí que aconteceu a primeira Serendipidade<sup>29</sup>. Na época, eu estava cansada de morar em uma cidade grande, cansada da minha profissão, tinha acabado de me separar e queria vida nova, em um lugar novo, fazendo coisas diferentes e, quem sabe, realizando um velho sonho: viver de escrever. Desde o dia em que o livro de Jorge Amado caiu nas minhas mãos, eu sabia que este lugar de ser feliz tinha que ser a Bahia (GONÇALVES, 2009, p.10, grifos da autora).

Logo nas primeiras páginas, antes do prólogo, aparece um desenho do escritor Jorge Amado, representado com feição sorridente, descontraída, tendo como fundo o Pelourinho, a parte histórica, antiga da cidade, a sua origem. Na imagem, ele segura algumas folhas de papel, provavelmente as páginas do guia escrito para a Cidade da Bahia. Por esta ilustração do artista plástico Carlos Bastos, é possível inferir que é Amado mesmo quem convida a leitora imaginária a vir visitá-la, prometendo-lhe mostrar a cidade. O recurso narrativo utilizado pelo escritor é apelar ao leitor, para que veja através da conclamação do convite, que veja através de seus olhos, de narrador e de artista.

<sup>28</sup> GONÇALVES, Ana Maria. *Um Defeito de Cor*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 10.

<sup>29</sup> “Serendipidade então passou a ser usada para descrever aquela situação em que descobrimos ou encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos que estar, digamos, preparados”. (2009, p. 9).





**Figura 10** - Desenho do escritor-guia Jorge Amado  
Cópia da ilustração de Carlos Bastos publicada em AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977, p.4.

Após esse encontro inusitado com a obra, fruto do acaso, Gonçalves a abriu e foi tomada pela leitura envolvente do prólogo intitulado “Convite”, expresso logo no início. Diante dele, a escritora decidiu aceitar o convite feito pelo autor para aventurar-se pela cidade misteriosa. Instigada pelo texto amadiano, salta dele, a ponto de querer fazer uma leitura da própria cidade narrada, de suas ruas e personagens históricos, mares e povo. Ela se apropria da obra, e é nesse momento que a recepção se concretiza, sendo então atualizada durante o contato proporcionado pela legibilidade verbal e visual realizada, permitindo acontecer processos de interação, de vivência interna e externa de sentidos entre a obra e quem a recebe. De tal modo, a leitora é conduzida para uma experiência artística.

Portanto, podemos dizer que, quando a obra se abre para um diálogo com o leitor, não estabelecendo uma cisão com este, há uma valorização daquele que lê como participante ativo do processo de realização da literatura. Wolfgang Iser (1996) entende o ato individual da leitura através da sua concepção teórica conhecida como Teoria do Efeito Estilístico, que analisa os efeitos causados pela obra literária no leitor. Em suas palavras: “O papel do leitor representa, sobretudo, uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados”. (ISER, 1996, p. 75).

Nesse sentido, há uma intrínseca ligação entre a literatura e a viagem, visto que os elementos ficcionais fazem com que o leitor receba o texto, fazendo-o percorrer

lugares nunca vistos, nunca conhecidos. Estes são marcados por simbologias, por situações verossímeis que produzem o encantamento proporcionado pela arte, pela estética, pela magia. A partir desse momento, Gonçalves decidiu abraçar a recepção, vindo à “Cidade da Bahia”, pois estava em busca da felicidade:

Ainda na livraria, de pé diante da prateleira, abri *Bahia de Todos os Santos* e comecei a ler um prólogo chamado “Convite”: “E quando a viola gemer nas mãos do seresteiro na rua trepidante da cidade mais agitada, não tenhas, moça, um minuto de indecisão. Atende ao chamado e vem. A Bahia te espera para sua festa cotidiana [...] [...] na hora, tive a sensação de que ele tinha escrito aquelas palavras exatamente para mim, o que foi virando certeza quando continuei correndo os olhos pelo doce e tentador convite. Bahia. A Bahia me esperava e Jorge Amado ainda estava vivo para me apresentar a ela. Num trecho mais adiante, ele mesmo dizia: ‘vem e serei teu cicerone’. (GONÇALVES, 2009, p.10 – grifos da autora).

Amado construiu o guia literário através da criação de uma nova realidade interior. Quando esta atinge as emoções das pessoas, na interferência que realiza, alcança o objetivo da literatura que é fazer o leitor (a)-viajante transitar por outro espaço, que costumeiramente não é o seu, a sonhar, imaginar, sendo tocado, de alguma maneira, pelo texto que lê. Ou seja, nesse momento o escritor refaz o mundo, incidindo sobre o leitor e conseguindo, com a sua estratégia literária e discursiva, uma consolidação desse real, um efeito de sentido. Isto acontece porque há um envolvimento afetivo com a sua obra, assim conquistado, por ter esta, um misto de caráter ficcional e realista. Para Iser (1996, p. 50), a obra literária possui dois polos: o artístico – que designa o texto produzido pelo autor – e o estético – que é a concretização produzida pelo leitor.

A partir da postura de Gonçalves diante do texto, é possível notar a interferência dele em sua vida. O seu efeito de valor estético, isto é, a intensidade que causou, por conta da forma como a realidade foi narrada, através de elucubrações poéticas e fantásticas, mas que, de certa maneira, não fogem ao real, produziu um impacto na leitora. De tal modo, entendemos que a maneira como a obra foi recebida, não se limita apenas ao contexto de sua feitura, mas sim ao alcance conseguido através do encontro do texto com o leitor, este atualiza a literatura por meio de uma comunicação efetiva, conforme aponta Iser:

O papel do leitor se realiza histórica e individualmente, de acordo com as vivências e a compreensão previamente construída que os leitores introduzam na leitura. Isso não é aleatório, mas resulta de que os

papéis oferecidos pelo texto se realizam sempre seletivamente. O papel do leitor representa um leque de realizações que, quando se concretiza, ganha uma atualização determinada (ISER, 1996, p. 78).

A estética da recepção permite que nos atentemos para o percurso de uma obra de arte ao longo do tempo e sua atualização junto ao leitor. No caso de *Bahia de Todos os Santos*, notamos que tendo sido concebida em 44, foi atualizada constantemente no transcurso de suas edições, passando por necessárias revisões, decorrentes do crescimento e das mudanças ocorridas em diversos aspectos da cidade, e ainda das mutações pessoais do autor. Estas podem, depois desses retoques, ser conferidas na edição de 1977, a 27ª, que adotamos. O resultado que se tem depois é a configuração de um novo *guia* sobre as ruas e os mistérios da cidade da Bahia, principalmente por conter mudanças substanciais não só em relação ao texto verbal, mas também quanto à presença das ilustrações de Carlos Bastos, que detém uma obra profundamente ligada à cidade do Salvador, tendo realizado, para compor o livro, cerca de 120 desenhos, que contribuem para narrar a atmosfera e o mistério da urbe baiana e de sua gente.

Dessa maneira, o primeiro passo para chegar a tal abertura receptiva, é perceber como a obra atinge o leitor. Em relação à Gonçalves, a narrativa a fez viajar pelo universo das palavras, depois lhe provocou o desejo de vir conferir o que fora contado sobre a força do passado, que ainda é muito presente, dada às heranças identitárias e históricas da população.

Nesse sentido, ao convidar a turista, no prólogo do *guia Bahia de Todos os Santos*, para vir à “Cidade da Bahia” moderna do século XX, utiliza a estratégia de ir tecendo imagens sobre a urbe, fazendo com que a leitora queira vir constatar o que está escrito. Mas não a promete mostrar apenas as belezas da cidade, como num guia convencional. Essa visitação inclui conhecê-la em suas desigualdades sociais e econômicas, que provocam a migração e a desterritorialização em seu próprio interior, suas distopias, fortalecidas pela globalização, que demarca distâncias dentro de um mesmo espaço aparentemente homogêneo, como por exemplo, o surgimento de zonas pobres convivendo lado a lado com zonas elitizadas urbanas.

Logo no início da obra supracitada, a voz convidativa propõe que a turista venha conhecer a “Cidade da Bahia” de fato, como ela é, com seus espaços, onde convivem o sofrimento e a dor:

Vem e serei teu cicerone. Juntos comeremos no Mercado sobre o mar o vatapá apimentado e a doce cocada de rapadura. Serei teu cicerone, mas não te levarei, apenas, aos bairros ricos, de casas modernas e confortáveis, Barra, Pituba, Graça, Vitória, Morro do Ipiranga. Em ônibus superlotados iremos a estrada da Liberdade, bairro operário, onde descobrirás a miséria oriental se repetindo nos casebres das invasões. Massaranduba, Coréia, Cosme de Faria, Uruguai, iremos aos cortiços infames, cruzaremos as pontes de lama dos Alagados (AMADO, 1977, p. 10).

Portanto, a literatura não fica somente no plano da utopia, ela se adéqua e fala da proximidade do real, pois na cidade imaginada pelo escritor são utilizados também outros elementos existenciais para construí-la, como os mistérios e o lirismo. Em muitos momentos, aproxima-se da cidade real, moderna, com seu “bairro operário”, com seus “ônibus superlotados”. Os bairros apresentados são *lócus* de vivências dos representantes das classes socioculturais periféricas, pertencentes a uma realidade marcada pela segregação urbana da classe pobre, com a sua exclusão dominante. Sendo assim, Amado pratica o não falseamento da sua prosa, numa estratégia que sugere, sempre, o exercício da alteridade, na medida de contestação que vai contra o esquecimento da memória, do escamotear de uma verdade que se quer silenciada por razões de mando e poder.

É nesse movimento que se caracteriza a diáspora e sua diversidade de histórias: de um lado a riqueza, de outro, trágicos destinos. Isto demonstra a própria lógica da modernidade com seus fluxos de miséria, contrariando a perspectiva de desenvolvimento, uma vez que este só chega para poucos. A maior parte da população sofre com a exclusão social, decorrente do fato de não conseguir competir de igual para igual com os providos de recursos financeiros. Resta-lhe o saldo do capitalismo esmagador, que cria isolamentos, dispersões e desigualdades entre sujeitos que convivem lado a lado, mas que não estão economicamente neste mesmo patamar. Estar na metrópole citadina é experimentar sensações que envolvem dor e prazer. Isto pode ser explicado através das palavras de Bauman, no texto “A criação e anulação dos estranhos”, quando o autor alerta sobre a constituição das metrópoles modernas:

Vomitam os estranhos, bani-los dos limites do mundo ordeiro e impedi-los de toda comunicação com os do lado de dentro. Era essa a estratégia da exclusão – confinar os estranhos dentro das paredes visíveis dos guetos, ou atrás das invisíveis, mas não menos tangíveis, proibições da *comensalidade*, do *conúbio* e do *comércio*; “purificar” –

expulsar os estranhos, para além das fronteiras do território administrativo ou administrável; ou, quando nenhuma das duas medidas fosse factível, destruir fisicamente os estranhos (BAUMAN, 1998, p. 29 – grifos do autor).

As contradições no espaço urbano provocam propositalmente encantamento e choque no leitor-viajante, que percebe a divisão provocada pelo progresso abusivo, por ser ele uma espécie de máquina pulsante que fabrica, em série, desigualdades sociais num mesmo território.

O realismo amadiano foi mais além e buscou mostrar metáforas do abandono, lugares de desolamento, bem como de encantamento e magia, na tentativa de construir uma cidade ideal, através de um jogo antitético em que a utopia e a distopia andam de mãos dadas. Amado trabalha com o verossímil para chegar até os sentidos, às constatações exatas, para que o leitor busque entender esta outra proposta de real, que sempre está em pauta em suas obras, pois elas assumem de algum modo, a condição de testemunhas da realidade.

A narrativa épica presente no guia acerca dos feitos heroicos dos malês, com suas revoluções populares e desconhecidas dos manuais de história de grande circulação, também seduziu a leitora Ana Maria Gonçalves, porque a literatura amadiana bebe da fonte da oralidade para construir seu imaginário, e o imaginário daquele que lê, conduzindo-o a querer conhecer histórias, espaços e lugares. Diante da surpresa do convite e da informação histórica recebida acerca das revoluções dos malês na Bahia, Gonçalves aceita a sugestão dada pelo escritor, para que os historiadores a estudem. Além disso, ele ainda propôs que alguém se habilitasse a escrever tal saga em um romance, pois seria um bom tema. Dessa leitura fortuita do *guia*, encontrou um motivo para escrever. A escritora resolve então vir à “Cidade da Bahia” para conhecer, vivenciar e conferir tudo que havia lido:

Acho que esqueci pelo chão os guias sobre Cuba, encantada com o que tinha acabado de descobrir, porque, apesar de não pertencer à categoria de “jovens historiadores baianos”, estava claro que era para mim a provocação sobre escrever o romance. Durante quase um ano, por meio da internet, de telefonemas para a Bahia, de buscas em livrarias, bibliotecas, sebos, e de material emprestado, pesquisei sobre os malês, escravos muçulmanos, bravos, inteligentes, e que realmente tinham sido banidos da história. Até então eu nunca tinha ouvido falar deles. Aquele foi também um ano desesperador, porque tudo que eu queria era estar na Bahia, andando pelas ruas por onde os malês tinham andado, entrando nas igrejas onde eles tinham entrado, nadando no mar no qual eles tinham nadado, pois tinha certeza de que,

se não estivesse in loco, o livro não sairia. Eu acreditava que alguma coisa no ar da Bahia me faria ouvi-los e senti-los, muito mais do que apenas conhecê-los (GONÇALVES, 2009, p. 11 – grifos da autora).

O problema da história, assim como da literatura, é querer representar a realidade, e isso não é fácil, pois a verdade é, muitas vezes, ideológica. Porém Amado gosta de extrapolar a capacidade do real, indo para fora dele, ao fornecer um retrato vivo e insinuante das experiências humanas, conseguindo atingir as pessoas, fazendo-as acreditar naquelas narrativas, seduzindo-as ao ponto de quererem comprovar o que leram, uma vez que o escritor comporta uma explicação da realidade, dotada de sensibilidade diante dos fatos da sua urbe.

Chegando à Bahia, mais precisamente em Salvador, a escritora pesquisou sobre os Malês, mas percebeu que já havia um amplo material sobre a trajetória deles, o que a fez desistir de escrever um livro sobre tal tema, pois chegara a conclusão de que outras pessoas já tinham aceitado o convite de Jorge Amado. Porém, até hoje, o que se sabe é que essa história heroica e combativa é desconhecida do povo baiano e brasileiro. Gonçalves ainda vivencia outra experiência incomum, tudo isto porque, indo viajar para uma das ilhas pertencentes à Baía de Todos os Santos, a de Itaparica, ficou sabendo que um padre doou antigos documentos de uma velha igreja da ilha, a uma família. A turista acabou encontrando esses papéis inesperadamente — pelo menos, é assim que narra —, ao conhecer um menino de seis anos que os utilizava para fazer desenhos, conseguindo assim que a criança e a família lhe dessem o material. Após analisá-lo, percebeu que ele estava escrito em português arcaico e que se tratava da vida de uma escrava que ninguém sabia se realmente existiu, pelo menos até aquele momento, apesar de os documentos trazerem dados reais.

A partir destes documentos, descobriu um pouco da vida de uma escrava cega muito especial, que viajava da África para o Brasil em busca do filho. Na travessia, ela conta sua história, marcada por estupro, violência e escravidão. Kehinde é o seu nome, é também a personagem principal do romance. Quando criança foi capturada na África e embarcada num navio negreiro, vindo parar no Brasil. Chegando aqui, a menina é comprada por um fazendeiro baiano, para ser acompanhante de sua filha. Durante as lições desta, aprende também a ler e a escrever.

Depois de certo tempo, é estuprada, tem um filho e, após combate existencial renhido, consegue comprar sua liberdade. Conhece Alberto, homem branco com quem se envolve, mas se separam. Passa então a se aproximar dos costumes de sua terra e

acaba por se envolver numa rebelião, a dos malês. Não se sabe a veracidade da história descoberta nos documentos encontrados por Ana Gonçalves, que estão agora recontados em seu livro *Um Defeito de Cor*, mas ela tem uma explicação para a veracidade da história, pois são “[...] coisas da Bahia, nas quais acredita quem quiser...” (GONÇALVES, 2009, p.17).

O convite expresso em *Bahia de Todos os Santos* é ofertado ao leitor para que viaje não somente pelo que é narrado a respeito da cidade, é preciso deslocar-se para ver, perceber, sentir os mistérios inerentes à “Cidade da Bahia”. Para isso, o guia-escritor interfere na narrativa, mostra-se real, pronto a acompanhar a turista em suas visitas pela cidade, pois há uma solicitação para que ela prove a experiência urbana, enigmática, de andar pelo labirinto das ruas, de visualizar seus ícones urbanos. Por ser um *guia de ruas e mistérios*, mesclado a textos ficcionais, poéticos, artísticos, turísticos, antropológicos e históricos, tem intrínseca ligação com a cultura, com a literatura, com o fantástico, daí a sua qualidade literária. Por tais peculiaridades, instiga:

Verás as igrejas grávidas de ouro. Dizem que são trezentas e sessenta e cinco. Talvez não sejam tantas, mas que importa? Onde estará mesmo a verdade quando ela se refere à cidade da Bahia? Nunca se sabe bem o que é verdade e o que é lenda nessa cidade. No seu mistério lírico e na sua trágica pobreza, a verdade e a lenda se confundem. (AMADO, 1977, p. 10).

A utilização, por parte do escritor, de elementos como o misticismo, o folclore, a magia, a religiosidade e os problemas sociais provocam um esgarçamento da linha tênue que existe entre realidade e ficção, pois a verdade e a lenda se confundem, então já não se consegue mais separar o que é fantasia do que é real, ocorrendo um “aprimoramento” deste último. Daí a importância de se destacar que a arte sempre acrescenta algo ao real, pois ao artista é dada a missão de inventariar sensações, imagens, representações, a fantasia e a beleza. Ernst Fischer em *A necessidade da arte* (1967) reforça a relação entre a arte e as experiências humanas:

A função permanente da arte é recriar para a experiência de cada indivíduo a plenitude daquilo que ele não é, isto é, a experiência de toda a humanidade em geral. A magia da arte está em que, nesse processo de recriação, ela mostra a realidade como passível de ser transformada, dominada e tornada brinquedo (FISHER, 1967, p. 252).

A utilização da arte, seja ela em sua modalidade literária ou plástica, ou a presença de ambas, como é o caso da composição do objeto em estudo, produz um contato mais direto e criativo entre a obra e o leitor, promovendo a intervenção na vida real, ao envolver a percepção, que é requisitada para entender as experiências humanas, as produções artístico-culturais, as ruas, já que a cidade é constituída por todos esses elementos visuais e sensitivos que habitam o imaginário coletivo.

O escritor cria, em alguns momentos, uma realidade mais instigante que a própria realidade, pois a sua dimensão é ampliada, é quase um sonho dotado de sensibilidade e de imagens que compõem um espetáculo imaginário e real ao mesmo tempo, uma vez que interpreta de maneira livre a Cidade da Bahia, quando revive o passado, trazendo-o para o presente, dando-lhe uma nova interpretação. Segundo o guia:

A sociedade São Jorge do Engelho Velho (Axé Yá Nassô) situada na Avenida Vasco da Gama. Trata-se do mais antigo candomblé de Salvador, há quem lhe atribua cerca de 350 anos de existência, vindos mesmo dos princípios da escravidão, tendo funcionado, durante certo tempo, escondido embaixo da terra, num terreiro subterrâneo pelo qual se entrava por um buraco numa árvore. Verdade ou lenda? Não sei, a história é bela, fico com ela sem querer aprofundar sua origem. Isso é trabalho para pesquisador, eu prefiro mesmo acreditar que assim foi. A mãe-de-santo chama-se Oké e substitui a veneranda Tia Massi, falecida aos 103 anos de idade (AMADO, 1977, p. 169).

A realidade da “Cidade da Bahia” é entendida por Amado, enquanto uma vivência cercada de fatos extraordinários, uma vez que o escritor não separa o real do fantástico, nem do mítico, nem do histórico. Diante do contexto da América Latina, resultado de variadas referências culturais e identitárias, não se pode dizer que seja simplesmente uma distorção da realidade, ou fruto de ideias abstratas, irracionais, pois há uma simbiose entre a realidade e magia, que é também concebida como algo real, próprio das culturas desenvolvidas na Cidade da Bahia.

A presença de elementos sobrenaturais advindos do candomblé, em meio a nomes de santos do catolicismo, às reagrupações advindas do sincretismo religioso e da mistura étnica, são traços culturais que contribuíram para se entender parte da multifacetada identidade nacional/baiana. Por isso, essa expressão literária permite apreender as trocas tão próprias da realidade das Américas. Para o escritor, a magia, o mistério é algo concreto, próprio do cotidiano, com suas lendas, mitos, tradições, movimentos culturais e fé popular. A pesquisadora Elvya Ribeiro Pereira, no ensaio “Os lugares da utopia: Uma leitura de *Tocaia Grande*”, tece importantes considerações,



que permitem compreender a realidade latino-americana e sua busca por uma identidade, observando que

[...] o dramático cenário da busca de uma identidade nacional é praticamente comum a todos os países latino-americanos, onde as marcas da colonização muitas vezes têm determinado um complexo jogo retórico e expressivo em torno da “memória” e do “esquecimento” na *construção* da história. Verifica-se um movimento pendular que, de um lado, seleciona, recorta ou desloca valores locais (leia-se, nacionais) e, por outro, nega, transgride ou transmuta a herança colonialista; em outros termos, priorizam-se determinados componentes do processo histórico e *esquecem-se* aspectos mais traumáticos, quando se pretende construir, sob o manto da homogeneização, uma identidade nacional (PEREIRA, 2004. p. 152, grifos da autora).

Amado vale-se do mítico, dos referenciais de matriz africana, para buscar entender a identidade cidadina, revelando faces antes silenciadas pelos preconceitos, pelas conveniências, fabricadas por determinados agentes colonizadores que recusaram outras realidades, por não aceitarem a cultura e a religiosidade do sujeito-outro, que as teve que esconder para que assim sobrevivessem. De tal modo, extrapola o realismo convencional, quando alia o mistério inerente à cultura afro-brasileira à realidade, todas presentes em *Bahia de Todos os Santos*, sendo dotadas de metáforas que dizem respeito à cidade, incitando então a curiosidade no leitor, dando margem para um questionamento da história eleita e do próprio espaço urbano, quando traz para a narrativa o terreiro de candomblé mais antigo da cidade, há muito tempo oculto, contestando, por sua vez, determinados lugares hegemônicos, revelando uma face heterogênea da cidade e das crenças de seus habitantes.

A cidade da Bahia foi palco para o desenvolvimento de variadas culturas que se processaram de maneira livre e outras que foram cerceadas, camufladas durante um longo período, mas que, por sua força milenar, não se extinguiram por completo, tendo produzido na encruzilhada de trocas migratórias, transculturais e na intensidade de misturas acontecidas, uma diversidade de emblemas simbólicos, decorrentes deste intercâmbio humano na cidade, que modificou, de certa maneira, os costumes tradicionais das diferentes matrizes aqui habitadas, produzindo uma mistura de elementos, que demarcaram a multifacetada cultura baiana.

No ensaio “Representações do feminino”, presente na coletânea *Cadernos de Leituras* (2008), Ana Helena Cizotto Belline discute a importância da magia e do fantástico na obra do romancista baiano:

[...] há quem considere Jorge Amado precursor desse estilo na América Latina, onde foi característico nos anos 60, não por acaso a época das ditaduras no continente, contra as quais representava um protesto em forma de sátira. Perguntado sobre esse pioneirismo, o autor afirmou em entrevista de 1989: “Não estimo os rótulos literários, o realismo mágico sempre existiu na literatura, mas posso dizer que minha obra se inspira fundamentalmente na realidade baiana, que é extremamente mágica”. [...] Quanto à magia baiana, autores africanos aproximam seu continente do Brasil nesse aspecto. (BELLINE, 2008, p.33).

As considerações de Amado dizem que o próprio cotidiano baiano é ambivalente, comportando uma magia, e que, por isso, independe de classificações. Isto se deve ao fato de fundir, em suas obras, os orixás africanos, por terem sido estes perseguidos pelos colonizadores, pelos governos do século XX e pela polícia, com a realidade, com os mitos católicos ocidentais, com os mitos ameríndios. Todos, de alguma forma, estão presentes na vivência de sua gente, inerentes à sua formação. A descrição da realidade baiana pauta-se em referenciais da cultura popular, a partir de questões prementes que dizem respeito à história, à sociedade e às etnias brasileiras.

De tal modo, percebemos que o escritor transpõe a fronteira que separa realidade e magia, pois as vê como partes de um mesmo todo, a partir de outra lógica que não obedece aos padrões de entendimento, provenientes da via racional europeia, uma vez que traz o universo referencial africano para o interior de sua narrativa, pautado em outra explicação de mundo. Amado visualizava essa realidade mágica, como algo singular da cidade da Bahia, logo em suas primeiras obras, antes mesmo de alguns escritores da década de 60, assim a conceberem, a saber: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Júlio Cortázar, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Fuzco, Murilo Rubião, J. J. Veiga, dentre outros, que foram participantes do estilo que ficou conhecido como Realismo Mágico, na América Latina.

Mario Vargas Llosa apresenta as características que reconhece como primordiais como a festa, a alegria e a bondade humana na obra do escritor baiano:

Encontramos em poucos escritores modernos uma visão tão “sadia” da existência como a que emana da obra de Jorge Amado. Em geral (e creio que haja poucas exceções a essa tendência), o talento dos

grandes criadores de nosso tempo deu testemunho, principalmente, do destino trágico dos homens, explorou os sombrios abismos nos quais pode despencar. Como o explicou Bataille, a literatura representou principalmente “o mal” a vertente mais destrutiva e acre do fenômeno humano. Em contrapartida, Jorge Amado, como costumavam fazer os clássicos, exaltou o reverso dessa medalha, a cota de bondade, alegria peculiar e grandeza esplêndida que a existência também contém, que, em seus romances, feitas bem as contas, termina sempre vencendo a batalha em quase todos os destinos individuais. Não sei se essa concepção é mais justa, digamos, que a de um Faulkner ou de um Onetti, que são seu oposto. Mas, graças à sua feitiçaria de consumado escritor e à convicção com que fantasia em suas histórias, não há dúvida de que Jorge Amado é capaz de, com ela, seduzir milhões de leitores agradecidos. (LLOSA, 2006, p.17, grifos do autor).

Por isso, a densidade do imaginário criado sobre uma “Cidade da Bahia”, sagrada e popular, constituída pelas alegrias do povo e pelas misérias deste, mas também por seus feitiços, deixados nas ruas tortuosas, nos encantos advindos dos ritos do candomblé, das igrejas centenárias, do sincretismo religioso e mitológico. Enfim, um mundo recriado com elementos fantásticos, que ampliam esta realidade formada por magia e mistério, vindos das camadas populares, dos seus costumes e crenças. O realismo amadiano, dotado de realidade e mistério, conseguiu difundir esta imagem da Bahia, cravando-a no imaginário nacional e internacional.

### 3.2 AS RUAS E OS MISTÉRIOS DA CIDADE DA BAHIA

*Bahia de Todos os Santos* é fruto do trabalho de um autor que procura entender a sua cidade a partir de sua construção histórica, mística, urbanística, natural e em sua plasticidade artística e humana, pois entende os textos literários como portadores da realidade. Isto permite ao *guia* ora soar poético, ora turístico e documental, em sua capacidade de recriar os espaços no plano da ficção.

Sendo assim, a cidade é construída por diversos discursos que vão desde os documentais, os oficializados, até os produtores de imagens que aliam emoção e razão, a saber: a literatura, as artes plásticas (pintura, desenho, escultura, dentre outros), a fotografia, o cinema e a propaganda. Diante das linguagens que comumente a representam, é pedido a cada leitor-visitante que tente ler seus signos urbanos e a vivência humana nesse espaço, o que acarretará numa diversidade de interpretações simbólicas. Como observa Renato Cordeiro Gomes (1996), no texto “Gráfias urbanas”:

[...] percorrer a urbe é engendrar uma possível leitura para o ilegível, num jogo aberto e sem solução. Esses discursos são o relato sensível dos modos de ver a cidade, produzindo uma cartografia simbólica. (GOMES, 1996, p. 21-22).

A cidade imaginária amadiana é recoberta por símbolos, que ajudam a reconhecer a Cidade da Bahia. É através dessas metáforas, desses signos postos em evidência que o escritor construiu uma imagem da urbe baiana, o que não quer dizer que seja ela em sua inteireza. É um discurso dotado de simbologia, de valores afetivos, de enunciados performativos, uma vez que é capaz de falar em nome de um coletivo e para um coletivo, produzindo uma realidade, em meio a tantas outras.

Para isso, o escritor utilizou uma multiplicidade de elementos subjetivos e materiais, que deram configuração a poderosa imagem mística, tradicional e festiva da cidade, mantida durante um longo tempo, mas que ainda tem força no imaginário nacional. Os signos do passado, ainda estão muito presentes no espaço citadino, ajudando a reforçá-lo, porém se contrapõe com os da contemporaneidade.

Ferrara observa, em seu livro *Leitura sem palavra*, como acionamos constantemente os signos em nosso cotidiano:

[...] não podemos pensar sem signos. O modo dessa representação, essa linguagem e sua lógica constitutiva terminam por ser o elemento de comunicação do sistema sociocultural, o modo de representação e o significado próprio do sistema. Logo, o lado do social, do econômico e do cultural, a estrutura informacional constitui um dos elementos básicos de apreensão do real. (FERRARA, 1993, p.6)

Além da imagem plástica utilizada na obra *Bahia de Todos os Santos*, a palavra é outro signo de suma importância, uma vez que também deixa visível, através da utilização da escrita de herança ibérica, somada à oralidade dos indígenas e africanos, a força cultural e identitária da “Cidade da Bahia”. O escritor então utiliza todos esses elementos na construção do seu texto literário, para criar novas características referentes ao real, por meio de uma fala que é uma combinação de valores míticos, realidade e contestação histórico-cultural.

Roland Barthes, no ensaio “Semiologia e urbanismo”, descreve a relação de amor que envolve a cidade e os signos e nós a estendemos a Amado e Bastos. Em palavras de Barthes: “[...] as reflexões que vos vou apresentar são reflexões de amor, no sentido etimológico desta palavra: amador de signos, aquele que ama os signos, amador de cidades, o que ama a cidade. É que eu amo as cidades e os signos.” (BARTHES,

1985, p. 181). O autor discute a importância da cidade moderna ser significativa, daí a necessidade de ser lida, pois não tem um significado específico, único. A cidade da Bahia é como um discurso, dotada de linguagem poética e plástica, representada em *Bahia de Todos os Santos* pelo escritor baiano e pelo ilustrador, sendo possível percorrer por esses signos criados (imagens materiais e imateriais) que a construíram.

O guia-escritor descreve através do texto-desenho a cidade, constituída de avenidas, becos, ruas, ruelas que dão conformidade a fortes laços identitários com os seus habitantes. Lócus da urbanidade, as ruas são modificadas ao longo do tempo, seu espaço é reinventado em sua dinâmica cotidiana, tornando-se o lugar das vivências humanas: “[...] a rua é um ser vivo tão poderoso que consegue modificar o homem insensivelmente e fazê-lo o seu perpétuo escravo delirante” (RIO, 1987, apud GOMES, 2008). As cidades são constituídas por ruas, artérias que ligam os espaços e que conduzem a caminhos importantes nessa viagem pela urbe, que abriga símbolos reais e imaginários. Lembra o guia:

Há uma rua que se chama dos Quinze Mistérios... Quanta coisa a imaginar à base desse nome que logo evoca amores românticos, mistérios maçônicos, conspirações, raptos de donzelas, fugas de negros! Que quinze mistérios seriam esses? Os do rosário? Ah! podem ser todos os mistérios do mundo que todos os mistérios do mundo cabem em qualquer rua da Bahia. (AMADO, 1977, p. 62)

A narrativa descreve uma realidade que vai além da convencional, visto que os nomes dados às ruas portam uma profundidade mítica, própria da linguagem poética. Contudo, Amado fantasia a partir de uma leitura do cotidiano e da história, conseguindo enxergar nesses nomes, mitos, envoltos a mistérios, principalmente aos que estariam relacionados às ruas tortuosas, aos becos estreitos, seus núcleos preferidos. Locais onde estão a população pobre, os desafortunados, os marginalizados, a solidão, o sincretismo religioso e o candomblé, em sua relação com a igreja do Rosário, no Pelourinho. Nas ruas também eclodiam as revoluções, os romances proibidos, os açoites aos escravos, bem como os encontros secretos dos maçons que estão sempre ligados ao ocultismo, à magia.

Nesse sentido, as ruas simbolizam o espaço da fuga, a liberdade, pois elas são abertas, são o lócus da vivência popular, dos mitos afro-baianos. Nelas cabem até os mistérios que são ocultos, fechados, sendo estes catalisadores, suscitadores da

imaginação. Como bem observa Jacques Salah, no ensaio “A cidade como personagem”:

À fantasia que nasce do nome das ruas deve-se acrescentar o véu de mistério que envolve as velhas ruas do centro. A cidade, num só tempo acolhedora e perturbadora, procura constantemente a conciliação dos dois aspectos antagônicos que são sua razão de ser: de um lado a abertura sobre o mar, brilhante e policroma; de outro, o encerramento de seus becos tenebrosos e hostis. Do incessante conflito dessas duas características contrárias nasce a impressão de mistério [...] (SALAH, apud, FRAGA, 2000, p. 93).

Os mistérios povoam a mente das pessoas e deles advêm perguntas que despertam a busca por respostas. Este seu caráter oculto e indagador acende no leitor uma expectativa quanto à sua própria experiência enquanto visitante, quando chegar à cidade baiana. Amado a descreve de forma lírica e perspicaz, de modo que acreditemos que ela teve em seu processo de construção, os segredos, os mistérios como base. Por isso, cria, em partes, um imaginário, fazendo o leitor também fortalecê-lo com mais imagens e retroalimentá-lo com os encantos da urbe e de seus habitantes.

Celeste Andrade, em sua tese de doutoramento, “Bahia, cidade da nação brasileira: uma leitura em Jorge Amado”, diz que o escritor descreve a cidade da Bahia de Todos os Santos não por sua organização espacial, mas sim em seu intenso vínculo com o mistério:

A descrição dessa cidade da Bahia, a cidade do escritor, vai além dos seus aspectos físicos, além do traçado e da topografia [...]. Elevando à condição de mistério, o escritor transforma a cidade num conjunto de cenas que faz parecer um roteiro cinematográfico, no qual beleza e mistério são permanentes. (ANDRADE, 1999, p. 188)

A proposta para que a turista imaginária sinta, conheça os espaços, estabelecendo com eles uma relação de proximidade, está vinculada à memória afetiva pertencente ao guia que narra, e ao ilustrador que mostra a cidade amada, para que ela também seja por quem a visita. A expressão desse sentimento, dessa sensação de mistério está presente na visibilidade dada à identidade do povo e na importância dada a antigos signos citadinos, que refletem a história e a cultura desenvolvida no lugar. O guia escreve na mente do leitor outros mistérios ligados aos nomes dados às ruas:

Escreverei dez nomes e cada qual é mais sugestivo e mais saboroso:  
Rua da Agonia, Ladeira da Água Brusca, Rua do Chega Negro, Rua

da Forca, Travessa da Legalidade, Jogo do Lourenço, Largo das Sete Portas, Travessa do Bângala, Rua dos Marchantes, Rua Bugari ... Existe a Avenida dos Amores e a das Sete Facadas. O Beco do Sossego e a Rua Mata Maroto. A Baixa da Égua e a Fonte dos Frades. O Bom Gosto do Canela e a Rua da Água do Gasto. A Rua Alegria do Paraíso e a Travessa de Chico Diabo [...] (AMADO, 1977, p. 63).

A narração de Amado faz as ruas ganharem uma conotação mítica, fantasiosa, formando então esta cidade que está na imaginação de seus habitantes, de quem a visita e de quem a quer conhecer. O poder discursivo desses signos citadinos vai sendo re-significado em meio à afetividade e a identificação.

Quanto às perguntas feitas sobre o misticismo inerente a ela, nunca se terá uma resposta exata, visto que é no espaço das ruas da cidade que cabem todos os mistérios. Como texto não verbal, a cidade mostra através das linhas de suas ruas, a sua história e memória, como forma de acesso ao urbano. A seguir uma ilustração barroca de Carlos Bastos sobre as ruas misteriosas da Cidade da Bahia:



**Figura 11** - Os mistérios das ruas do Pelourinho

Cópia da ilustração de Carlos Bastos publicada em AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977, p. 64, 65.<sup>30</sup>

A imagem panorâmica apresentada permite visualizar as estreitas ruas do velho centro – o Pelourinho. Lá estão os antigos casarões e sobrados, a força cotidiana do povo que ganha na representação ficcional e visual, uma correspondência discursiva

<sup>30</sup> Esta imagem foi reduzida, pois seu tamanho original ocupa inteiramente duas páginas do guia *Bahia de Todos os Santos*.

muito bem construída, com a finalidade de mostrar uma imagem dos habitantes e de sua cidade. O texto urbano baiano realiza-se na medida em que se vai narrando sempre do centro, resultante da mística do lugar, dos conflitos sócio-históricos ali processados, acentuando-os no discurso, para ganhar o pensamento, a reflexão crítica e a imaginação das pessoas.

As ruas dão forma às cidades e nelas estão resguardados os sonhos, os mistérios e a realidade. Italo Calvino em seu livro *As Cidades invisíveis* (2001) trabalha com a concepção de cidade em sua dimensão real, ideal e imaginária, utilizando as divagações de Marco Pólo que a constrói por meio de metáforas.

[...] A cidade aparece como um todo no qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual você faz parte, e, uma vez que aqui se goza tudo o que não se goza em outros lugares, não resta nada além de residir nesse desejo e se satisfazer. (CALVINO, 2009, p. 16)

As ruas são as artérias da cidade, pois interligam os espaços que demarcam a modernidade, a sua história no tempo, o seu presente e passado. É lá onde se desenrolam acontecimentos do dia a dia, num ritmo sempre frenético, com seu fervilhar de gente. É o lugar do trabalho, de passagem, de rota que leva sempre a algum lugar. O antropólogo Roberto DaMatta vê nos “espaços sociais” uma teia de relações imbricadas, ao trazer dois espaços de vivência do ser humano: a casa e a rua, pois eles agem de forma misteriosa sobre os indivíduos:

Quando, então, digo que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas mensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas, e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (DaMATTA, 1991, p. 17)

Valendo-se do repertório próprio da linguagem literária, Amado representou a cidade da Bahia, pois as fortes imagens de identificação de valor afetivo são construídas por meio de uma elaboração mítica, lírica e social que, segundo o escritor, percorre a cidade, que abriga as heranças africanas e ibéricas em sua constituição. Salienta o guia:

É uma cidade negra, mas é também uma cidade portuguesa. Por que explicá-la? Basta que a amemos como ela o merece. Com um amor



que não tente esconder suas chagas tão à vista. Que não tente negar a existência dos bandos de Capitães, roubando e assaltando porque têm fome. A Bahia não precisa de benevolência. Precisa, sim, de compreensão e de apoio para que seu mistério se liberte da miséria, para que sua beleza não permaneça manchada de fome.

[...]

Não é preciso explicá-la. Pois seu mistério é como um óleo que escorre do céu e do mar e vos envolve todo, corpo, alma e coração. (AMADO, 1977, p. 22)

A construção da “Cidade da Bahia” está firmada em duas realidades: as denúncias sociais com seus sofrimentos, e a poesia entremeada ao mistério. Elas se confundem e clamam por uma libertação, pois a sobrevivência da beleza da urbe está intrinsecamente ligada à insistência por uma mudança social. A existência mágica e real é apresentada à turista, pois ambas compõem a urbe baiana, que logo poderá ser conferida, quando ela também encontrar os “bandos de Capitães, roubando e assaltando porque têm fome”.

De um lado estão as representações da realidade, marca de extrema relevância nesse *guia* que, por tais abordagens, é descaracterizado como tal, de outro, as recriações e os desejos que ergueram a “cidade ideal”. Como observa Argan em seu livro *História da arte como história da cidade*:

[...] a hipótese da cidade ideal implica o conceito de que a cidade é representativa ou visualizadora de conceitos ou de valores, e que a ordem urbanística não apenas reflete a ordem social, mas a razão metafísica ou divina da instituição urbana. (ARGAN, 1993, p. 74)

O escritor almeja que a leitora-turista venha conhecer a *Bahia de Todos os Santos*, mas que não queira desvendar e explicitar todos os seus mistérios, pois assim se perderia o encanto inerente à cidade, à literatura, às religiões de matriz africana e ao patrimônio. É para ler a urbe com seus símbolos, seu texto não verbal. É para ver, perceber, sentir o clima, os mistérios e os sabores. É para conhecer a gente baiana e apoiá-la a buscar transformações socioeconômicas, mas não é necessário explicá-la. Amado deseja que sua face invisível permaneça ocultada com seus mistérios líricos e religiosos.

As passagens da obra tentam fazer o leitor sentir o mistério pungente que recobre a cidade, pois ele “[...] vos envolve todo, corpo, alma e coração” e virá,

provavelmente, através da relação com os mitos africanos, com os ocidentais, com o sincretismo. Para o guia-escritor:

Escorre o mistério sobre a cidade como um óleo. Pegajoso, todos o sentem. De onde ele vem? Ninguém o pode localizar perfeitamente. Virá do baticum dos candomblés nas noites de macumba? Dos feitiços pelas ruas nas manhãs de leiteiros e padeiros? Das velas dos saveiros nos cais do Mercado? Dos capitães da areia, aventureiros de onze anos de idade? Das inúmeras igrejas? Dos azulejos, dos sobradões, dos negros risonhos, da gente pobre vestida de cores variadas? De onde vem esse mistério que cerca e sombreia a cidade da Bahia?

[...]

“Roma negra”, já disseram dela. “Mãe das cidades do Brasil”, portuguesa e africana, cheia de histórias, lendária, maternal e valorosa. Nela se objetiva, como na lenda de Yemanjá, a deusa dos mares, o complexo de Édipo. Os baianos a amam como mãe e amante, numa ternura entre filial e sensual. Aqui estão as grandes igrejas católicas, as basílicas, e aqui estão os grandes terreiros de candomblé, o coração das seitas fetichistas dos brasileiros. Se o Arcebispo é primaz do Brasil, o pai Martiniano do Bonfim era uma espécie de Papa das seitas negras em todo o país e Mãe Menininha é a Papisa de todos os candomblés do mundo. Os pais-de-santo e as mães-de-santo da Bahia vão bater candomblés no Recife, no Rio, em Porto Alegre. E seguem os bispos em viagem pastoral, acompanhados de enorme comitiva. De tudo isso escorre um mistério denso sobre a cidade que toca o coração de cada um.

[...]

Não há cidade como essa por mais que se procure nos caminhos do mundo. Nenhuma com as suas histórias, com o seu lirismo, seu pitoresco, sua funda poesia. No meio da espantosa miséria das classes pobres, mesmo aí nasce a flor da poesia porque a resistência do povo é além de toda a imaginação. Dele, desse povo baiano, vem o lírico mistério da cidade, mistério que completa a sua beleza (AMADO, 1977, p. 19-20).

O escritor-guia novamente se pergunta de onde vem o mistério que cobre a cidade, enumerando alguns dos prováveis responsáveis por ele que vão desde o povo, passando pelo sincretismo religioso, pelos mitos, até chegar aos templos católicos antigos, à velha construção arquitetônica portuguesa, ao candomblé. Na criação de um imaginário sobre a cidade da Bahia, Amado heroifica o povo, de maneira que lhe confere poderes mágicos, envoltos à resistência mítico-religiosa, cultural e linguística, que, segundo ele, é sua marca principal. Contudo, a literatura não vai dar respostas acerca do que é o mistério, apenas conta-o, uma vez que este constitui sua matéria.

O tom do narrador amadiano conduz a imaginação do leitor para a cultura popular, o que provoca uma quebra racional da percepção da cidade, quando o guia a

demonstra pelo viés da diversidade étnica e cultural, entremeada às construções simbólicas, mitológicas e imaginárias. Para isto, menciona Iemanjá, personagem da mitologia africana, historicamente relegada, relacionada ao povo que vive na e da água. Além disso, funde o orixá afro-brasileiro com a mitologia Greco-Romana, ocidental, ao trazer o complexo de Édipo<sup>31</sup> e compará-lo ao suposto amor filial e carnal entre o povo baiano, que também é mitificado, com Iemanjá.

O amplo repertório cultural trazido por Amado, em sua mágica narrativa, faz um resgate histórico dessas culturas, recriando-as no plano da ficção. Além disso, expõe a diversidade identitária que afasta a ideia de superioridade de uma cultura em relação à outra, pois a Bahia e o Brasil são evidenciados por meio de outras relações culturais aqui processadas. Para isto, subverte os referenciais hierárquicos pré-estabelecidos, desestabilizando a hegemonia religiosa, ao colocar o Papa, e a sua então nomeada Papisa, Mãe Menininha do *Gantois*, do candomblé, com um posto masculino, da alta cúpula católica. A riqueza inventiva com que mescla a cultura africana com a ocidental dá uma dimensão híbrida à obra amadiana.

Esta construção literária prima por trazer elementos constituintes da diversidade cultural brasileira, reafirmando-a através de uma expressão própria que contesta as certezas instituídas, o discurso do colonizador, desestruturando-o para construir um discurso híbrido. Seja através de uma luta para se consolidar uma imagem mesclada da nação, seja pela luta de sempre buscar a independência, mesmo já a tendo, de certo modo, alcançado.

Um dos papéis da literatura é pensar a sociedade, a nação, tendo em vista o combate de uma cultura purista, daí a recorrente observação das misturas étnicas, linguísticas e culturais acontecidas na Cidade da Bahia e, por extensão, em todo o Brasil. Esses fatores incidem fortemente nas localidades urbanas, por isso Amado busca integrar as diferenças culturais no interior da Cidade da Bahia. Como observa, neste ponto, Inocência Mata<sup>32</sup>:

A criatividade e a inventividade lingüísticas são características de literaturas que se querem afirmar diferentes da do colonizador, que se inscrevem na mesma língua, de certa maneira corporizando as

---

<sup>31</sup> Sigmund Freud criou o conceito “O Complexo de Édipo”, tendo sido anteriormente nomeado por Carl Jung. O criador da psicanálise foi influenciado pela tragédia grega de Édipo Rei, de Sófocles. Na peça, Édipo se casa com Jocasta, sem saber que ela é sua mãe, após ter assassinado seu próprio pai, Laio, pois desconhecia tal laço de parentesco. Ao descobrir, ele cega a si mesmo, e a sua mãe comete suicídio.

<sup>32</sup> MATA, Inocência. *A Alquimia da Língua Portuguesa nos Portos da Expansão em Moçambique*, com Mía Couto. Scripta. Belo Horizonte, v.1, n.1, p.262-268, 1ºsem, 1998.

aspirações colectivas e estilizando uma tendência natural do dinamismo de uma língua quando é transportada pra outros espaços, falada por outras gentes, para expressar realidades outras. (MATA, 1998, p.263).

Amado proclama a cultura africana que tem no mistério e no encantamento suas forças primordiais. O mistério é enunciado em todo o *guia*, estende-se do início, em seu título, até a última página da obra, permeando todo o texto construído sobre a cidade. É uma proposta de leitura que não se mostra por completo, apenas se insinua. É um jogo de palavras e imagens que se revela e vela ao mesmo tempo, suscitando os sentidos, ultrapassando as barreiras dos signos, que não dão conta de explicar a magia, o mistério, o invisível.

No livro *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira* (2007), Eduardo Oliveira faz uma reflexão sobre a fusão entre o encanto e o sentido existencial, ao ressaltar que:

[...] o encanto é bem mais que um truque simbólico, ele é um feitiço que enreda o vivente ao viver. O viver não faz sentido, mas o vivente é o sentido mesmo da vivência; o mundo não tem um sentido, mas muitos; o sentido é o próprio gerúndio do existir e, existindo, o encanto do existir gera um regime de signos que multiplica o feitiço em magia, a magia em encanto, o encanto em atitudes, as atitudes em relações de alteridade que se alojam no útero do mistério. (OLIVEIRA, 2007, p.199)

A recorrência com que o escritor traz para a narrativa, a importância das ruas, como um possível abrigo dos mistérios e dos feitiços, deve-se à menção dada a Exu, o orixá dos caminhos, aquele que guarda as ruas e as encruzilhadas, onde se processam os mistérios. Para o escritor-guia:

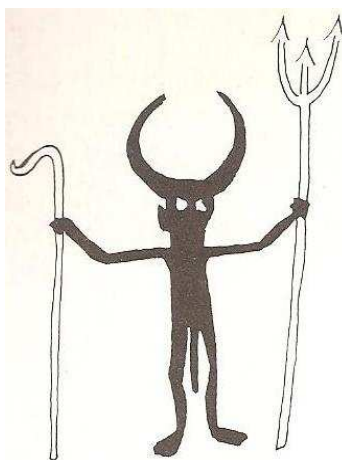
É aconselhável que o viajante, ao pretender ingerir bebida alcoólica, destine o primeiro trago a Exu, derramando-o discretamente no chão. Assim ficará colocado sob sua guarda e proteção e todos os caminhos se abrirão para lhe dar passagem, seja os que conduzem aos mistérios de Salvador, à sua beleza e à sua intimidade, seja os que levam ao coração das mulheres. (AMADO, 1977, p. 15)

Complexa e contraditória, esta entidade simboliza a transformação, o movimento, é o grande mensageiro, está presente em todas as aberturas, é o patrono da comunicação, é o guia. No entendimento nagô, Exu está relacionado à força que garante

a ação e a circulação, a multiplicidade de caminhos. É uma força dinâmica que liga os seres, dando-lhes sentido. Segundo Oliveira:

Exu dá sentido ao interligar todos os seres. Os seres são porque são interligados. Exu princípio mais dinâmico da cultura afro-brasileira na medida em que coloca todos os seres em intercâmbio relacional, conferindo-lhes existência individualizada, e, principalmente, o sentido que faz com que as coisas sejam o que são, isto é, o sentido que confere a inteligibilidade e a possibilidade de inteligibilidade das coisas. [...] Exu é, em si mesmo, múltiplo. Possui ele não uma regra, mas o mistério - que detona com a regra; possui múltiplas funções, não apenas a sobrecodificadora dos signos. Exu são muitos, por isso, podem inventar novas regras e preservar outras. Pode, como o real, ser criativo, devastador, imperativo, compreensivo e até mesmo violento. (OLIVEIRA, 2007, p. 110)

Este orixá tem grande importância na liturgia dos candomblés, por ser aquele responsável pelos caminhos, pelas aberturas, pelas ruas, pelas encruzilhadas, espaço das diferenças, das trocas culturais e identitárias. Segue a ilustração de Carlos Bastos, referente a Exu:



**Figura 11** – O orixá Exu

Cópia da ilustração de Carlos Bastos publicada em AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977, p. 14.

Uma característica dessa divindade é a sexualidade acentuada, que pode ser conferida a partir da representação fálica presente na ilustração. No sincretismo religioso com a igreja católica, o orixá é confundido com o diabo, por isso tem em sua caracterização os chifres e o tridente. Para Bastide:

As estatuetas mais antigas de Exu encontradas nos candomblés apresentam um caráter fálico muito acentuado. Ora os padres e frades, desde o início da colonização, tiveram que lutar contra a poligamia masculina, contra a sedução das índias nuas ou das vênus negras,

contra a volúpia dos senhores brancos e o erotismo das mulatinhas. Para amedrontá-los, recorreram em seus sermões à ameaça dos castigos infernais e, ainda mais do que nos países europeus cujo clima mais temperado não incita a tanta lubricidade, ligaram ao amor carnal o diabo, desejoso de perder o maior número de almas possíveis por meio do pecado da carne. O membro viril de Exu, tanto quanto seus chifres, nos parece pois responsável por sua identificação brasileira com o diabo (BASTIDE, 1978, p. 172)

O discurso sobre os elementos que compõem a magia da cidade, ora parece construção, ora parece de fato que emana um mistério, advindo da própria literatura, dos mitos cristão-católicos, dos deuses das religiões afro-brasileiras. A imagem construída por Amado é mítica, complexa, sem deixar de lembrar sua face desigual. Partindo rumo à “cidade real” nos deparamos com ela, pois temos uma narrativa viva sobre a miséria que se desenvolve nos bairros periféricos, nas ladeiras do pelourinho, no interior dos velhos sobrados e casarões abandonados, onde morava a exclusão social, provocada por seus antigos donos, pelas urgências do capitalismo moderno.

As obras amadianas convivem com a realidade, com a poesia, com as metáforas e com a fantasia, firmadas em bases dionisíacas, onde pulsam a miséria e a paixão. Portela ressalta a presença dessas características:

A composição novelística de Jorge Amado ao longo de sua carreira literária oscila, de forma inquietante e clara, entre dois planos que se inscrevem, cada um deles, no território do mágico e do real, do símbolo e da evidência, do temporal e do anacrônico. O que não quer dizer que o suporte realístico de sua ficção seja, em nenhum momento, negligenciado ou colocado em plano secundário. De modo algum. O que acontece é que a realidade habitam o real e o fantástico. E quando essa realidade se chama Bahia, onde a força da literatura popular se projeta da maneira profunda e múltipla, com sua mitologia, suas lendas, sua demonologia, ela governa, como no caso da novelística amadiana, todo o nosso método de operação romanesca. E Jorge Amado soube perfeitamente compreender, assimilar e valorizar essas manifestações locais ou regionais de vida e de cultura. (PORTELLA, 1972, p. 72)

A recriação da cidade da Bahia é retratada como um cenário vivo, colorido, intensificado pelo mistério, pelas dores cotidianas que a assolam. Com isso, Amado acabou por criar uma imagem da “Cidade da Bahia”, uma Bahia que ele vê, através de suas construções imaginárias e reais ao mesmo tempo.

*Bahia de Todos os Santos* é um passaporte para o mundo simbólico e faz o leitor viajar pela narrativa, aguçando-lhe o desejo para que se dirija até a cidade concreta, incitando-o a sair do campo ficcional para a realidade, que está envolta em mistérios e memórias, com seus personagens e ruas históricas. Além disso, a obra divulga o trabalho de artistas, artesãos, músicos, ficcionistas. Aborda ainda a profusão cultural sempre crescente das misturas, também entendidas como hibridismos, bem como a valorização e abertura para o que é próprio do povo, utilizando para tal, a oralidade, a manifestação de fé popular, as culturas, a culinária, as festas e os mitos, a fim de reproduzir e criar imagens sobre a “Cidade da Bahia” e sua gente.

### 3.3 OS SÍMBOLOS MÁGICOS DA CIDADE: A FESTA, A RELIGIOSIDADE E A CULINÁRIA

O texto *Bahia de Todos os Santos* foi produzido em um determinado contexto, ligado a uma estrutura social com sua tradição cultural. A simbiose inventiva contida na obra, proporcionada pelo cruzamento discursivo, notadamente coerente entre o gráfico e

o plástico, propõe uma dupla narrativa acerca das tradições, do espaço da rua, da mística que envolve a cidade. Segundo o narrador amadiano, ela é proveniente do sincretismo religioso e da fé, da presença viva da contribuição negra-lusa-ameríndia na formação da população baiana, dos festejos populares, das relações sociais e culturais, permeadas pelos mistérios que incidem na realidade.

As festas populares e o Pelourinho, repositório da herança lusa e africana, com suas igrejas centenárias, resguardam as manifestações de fé católica e do candomblé. Estes emblemas citadinos são sempre lembrados como uma das mais vitais expressões simbólicas da cidade. Sendo fonte de inspiração para o escritor Jorge Amado, para as fontes iconográficas, para muitas canções que compõem o acervo da música nacional e para o imaginário dos brasileiros, quando há referência sobre a Bahia. Atrelada a essas tradições festivas está também a decantada alegria do povo baiano, como sua marca distintiva, singular, nesse dizer permeado de invencionice.

A alegria dionisíaca do escritor dá espaço para a festa. Como ser desejanter, traz tal característica do humanismo para sua obra, que está condicionada a outras questões, a outras necessidades. Uma delas é o cantar do sonho, da festa, da alegria, das misérias vivenciadas e vencidas pelo povo-herói:

O povo é mais forte do que a miséria. Impávido, resiste às provações, vence as dificuldades. De tão difícil e cruel, a vida parece impossível e no entanto o povo vive, luta, ri, não se entrega. Faz suas festas, dança suas danças, canta suas canções, solta sua livre gargalhada, jamais vencido. Mesmo o trabalho mais árduo, como a pesca de xaréu, vira festa. Em tendo ocasião o povo canta e dança. Em terra ou no mar, nos saveiros e jangadas, nas canoas (AMADO, 1977, p. 15).

Felicidade, riqueza, diversão, paz e urbanização são os mitos modernos perseguidos pela população de uma cidade, pois circundam o seu imaginário. Amado os traz para a narrativa e apela ao leitor através da conclamação, do convite, das imagens, para que veja a Bahia de Todos os Santos com seus olhos.

O projeto artístico de Amado, em parceria com Carlos Bastos, pretende evidenciar a alegria, que segundo o escritor, principalmente na criação de seu imaginário, é inerente às manifestações carnavalescas do povo negro-mestiço, por conta da sua relação desvolta com o sagrado, com a festa, com a fé, com os santos católicos, com os deuses africanos, que guardam desejos, assim como os humanos.



Para expressar a alegria e a fé da gente baiana e sua relação com os festejos populares, Amado elencou, para apresentar a um (a) possível turista, o calendário oficial das festas públicas da Bahia, formado por uma rica variedade de opções que acontecem no decorrer do ano, a saber: Festa de Santa Bárbara ou Yansã, no sincretismo, da Conceição da Praia, Procissão de Bom Jesus dos Navegantes, a Lavagem da Igreja do Bonfim, a Segunda-feira da Ribeira, o Carnaval, o São João, a festa de Dois de Julho, de São Cosme e São Damião e as festas dos muitos terreiros de Candomblé.

Porém, no calendário das festas públicas baianas e no *guia* em estudo, um festejo, de caráter religioso, ganha relevo especial – o de Iemanjá –, em 2 de fevereiro. Ele compõe o ciclo do mar, intrinsecamente ligado à Baía de Todos os Santos, estando viva a sua comemoração no imaginário dos baianos e brasileiros, por sua forte conotação mitológica, pela grande representatividade festivo-religiosa que tem, assim como a festa do Bonfim, quando se lembra do povo baiano. Para o guia-escritor:

Sua grande festa, porém, a maior de todas, a mais solene e bela, é a de dois de fevereiro, no Rio Vermelho. É o dia dos presentes dos pescadores à sua rainha. O povo do mar e das casas-de-santo se reúne no Largo de Sant'Ana, onde a igreja, tão simples e branca, participa da cerimônia animista. A festa, em realidade, começou uma semana antes, durante a qual, no Largo das barracas e luzes, a multidão desfilou, dançou, cantou, bebeu, comeu, amou. No mistério das noites e da distância, roncam os atabaques, ora próximos, ora quase inaudíveis. Essa música de deuses primitivos se incorpora à atmosfera do Largo. A cada noite o movimento cresce (AMADO, 1977, p.131).

O animismo, assim chamado pela cultura ocidental, seria a presença de elementos da natureza, que também são entidades nesses rituais: bichos, plantas, minerais, homens (vivos e mortos) que participam, como peças fundamentais nessas trocas simbólicas, nos ciclos de vida. A cultura e a natureza comungam para a conformação da cultura negra. É uma cultura de luta, de busca pela guarda de um segredo, dos mistérios, que impediram o seu extermínio ao longo dos séculos, daí a tomada da causa, por parte do escritor. Em contraposição a esse pensamento, está a cultura ocidental que acredita que a revelação de todas as coisas deve existir, para que haja a concretização de uma verdade que só deve ser entendida por este prisma. Com isso, há uma negação dos princípios de herança africana e sua capacidade de produzir sentidos sobre o real. Como bem observa Oliveira (2006)

O universo está preñado de sagrado. O “segredo” faz parte do universo tanto quanto o revelado. Tudo que se manifesta ou oculta-se, segundo a cosmovisão africana, compõe o universo. Para estes povos o universo não pode ser entendido sem um múltiplo de correspondências, analogias e interações com o homem e com todos os seres que compõem essa totalidade. [...] O Homem é dependente e interligado a todas as coisas existentes; ele é o resultado da interação de todos os elementos vegetais, minerais e animais. Além disso, ele participa da natureza divina, pois nele fora insuflado o hálito divino, ou seja, o homem está intimamente ligado a todos os elementos da natureza (mundo natural) e com o próprio Deus (mundo espiritual) compõe a própria essência do homem, que por sua vez divide sua essência particular com a totalidade do universo. Dito de outra forma: o homem é a micro-síntese de todos os elementos que compõe o universo. Ele é um micro-cosmos (OLIVEIRA, 2006, p.43).

Os mitos se constituem em sua faceta humana, desejosa, mas, ao mesmo tempo, cósmica. Essa ligação com o homem se estabelece através dos seguintes elementos naturais: fogo, terra, água e ar, pertencente a cada orixá. A narrativa amadiana apresenta de forma mítico-poética a deusa da água, Iemanjá, com os seus cinco nomes, pelos quais é conhecida, bem como suas principais insígnias: morada em ambiente aquático, em mar baiano, local de seu culto, próximo ao cotidiano dos seguidores, e sua caracterização: metade mulher, metade sereia, dona da vida, pois reina sobre as águas. Salienta o guia-escritor:

Yemanjá, a senhora das águas, poderoso orixá de candomblé, sereia de cinco nomes, Dona Janaína, Ynaê, Yá, Rainha de Aioká. Ela reina sobre esse império das águas, do mar, dos lagos e rios, dirige os ventos, desata os temporais. Mãe e esposa dos pescadores, seu amor supremo, seu desejo impossível. “É doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar”, cantam os mestres de saveiro pensando em Dona Janaína de longos cabelos perfumados e olhos de naufrágio. Veio ela da África para a Bahia de Todos os Santos na esteira dos navios de escravos, nos gemidos dos negros. Aqui estabeleceu para sempre sua morada. Suas múltiplas moradas pois ela habita em diversos lugares desse mar baiano: nas ruínas do Forte da Gamboa, no Rio Vermelho, na Barra – na velha fonte em meio às pedras da praia – em Monte Serrat ao sopé do forte, em Itapuã, no Dique, na Pituba e em Itaparica. Onde haja pescador ou marítimo ela está com seu amor e sua sedução (AMADO, 1977, p. 130).

Novamente Amado traz os elementos mítico-religiosos para a realidade, ressaltando a sua importância histórica, ao reafirmar que a existência do culto africano à Iemanjá veio da África, nos porões dos navios negreiros, sobrevivendo com o passar do

tempo. Com isso, o escritor aborda questões que põem em relevo a discussão mesmo da alteridade: do próprio dar-se a conhecer e do querer conhecer o outro, a fim de quebrar paradigmas, preconceitos, hierarquias. Além disso, vincula a importância desse orixá com a própria fundação da Cidade do Salvador.

Comumente a representação de Iemanjá, nos rituais afro-brasileiros, é de uma mulher jovem e branca, influenciada pelo sincretismo religioso entre os santos brancos da igreja católica com os orixás do candomblé, em particular, com as imagens de Nossa Senhora da Conceição, das Candeias e dos Navegantes, que foram transpostas para o orixá africano. As festas afro-católicas ganharam substância na medida em que os negros tinham que participar dos cultos da igreja. A partir daí configurou-se o chamado sincretismo religioso e cultural, fundamentado numa profusão de símbolos que garantiram, mesmo com todas as interferências, a prática dos cultos e costumes africanos. A diversidade é a pedra de toque desses rituais revividos pelos negros.

Dessa ligação além-mar com o orixá Iemanjá, surgiu o seu festejo, datado desde 1923, organizado pelos pescadores da colônia de pesca do bairro no Rio Vermelho porque houve uma diminuição no pescado, levando-os a pedir ajuda à deusa marítima, entregando-lhe oferendas. O guia-escritor narra essa prática ritualística dos pescadores e do povo de santo:

Os poderes de Yemanjá são grandes e seus filhos e filhas – o povo do mar – vivem a lhe trazer presentes, a cumprir obrigações. Nos sábados, dia de Janaína, os sabonetes e pentes, os vidros de perfumes e as cartas com pedidos são depositados em águas onde ela descansa: flores no Dique, em Monte Serrat, velas acesas nos rochedos, nas praias (AMADO, 1977, p. 130).

Assim, Amado traz, para o âmbito da literatura, as imagens pictóricas que, juntamente com as imagens verbais, narram o mito iorubá de Iemanjá e seus poderes, bem como, a manifestação de fé popular no cotidiano da “Cidade da Bahia”. Marco Aurélio Luz explana, em *Agadá – dinâmica da civilização africano-brasileira*, como se dá a representação da deusa Iemanjá no mundo do candomblé:

Dentre seus emblemas, destacam-se o *abebe* [espécie de espelho], feito de metal branco, e uma pequena espada. O *abebe*, que caracteriza o poder do ventre fecundado, associado aos gestos de suas danças que imitam as vagas do mar, simboliza o útero que contém os filhos. Filhos-peixes contidos no bojo das ondas. Com a espada, ela abre

caminhos, tece o destino e expande seus filhos para todas as direções (LUZ, 2000, p.68, grifos do autor).

Para esta tarefa simbiótica, estética, o escritor e o ilustrador utilizam elementos peculiares da tradição afro-brasileira que ajudam a preservar e construir a memória coletiva, bem como conseguem produzir a fruição por meio dos efeitos ritualísticos, míticos que revelam o cruzamento entre a fé e a festa, o sagrado e o profano, que juntos ganham uma atmosfera mágica, colocando em evidência a imagem de uma Bahia negra. Segundo o guia:

No meio da tarde, os presentes são levados para um saveiro, após ter dado a volta ao Largo de Sant'Ana, em meio aos cânticos e ao roncar dos atabaques, ialorixás e babalorixás e ogãs puxam o cortejo, seguidos pelas filhas de Iemanjá, com suas contas transparentes como gotas de água. Depois os marítimos, os pescadores, a multidão. (AMADO, 1977, p. 132)

A participação de algumas mulheres, nos rituais afro-brasileiros, é de suma importância, pois começa na concepção do festejo, até o momento de sua realização na rua. Além disso, elas são sacerdotisas no candomblé, intermediárias na ligação com a divindade. Nessas cerimônias, essas mulheres vão agradecer e fazer pedidos à divindade, uma vez que ir à festa simboliza um ato de fé, é também uma *performance*<sup>33</sup> cultural que constitui o compromisso maior na relação com o sagrado.

A mulher negra, a ialorixá, popularmente conhecida como mãe de santo, encontra na religião do candomblé, uma realização nos campos religioso, social e político. É ela que conduz a festa, assim como os babalorixás, os pais de santo, que também são chefes religiosos.

A baiana, representada pelas ialorixás, é um símbolo da cidade da Bahia por excelência, é altamente significativo, intertextual, vivo no imaginário brasileiro, não só porque ela ilustra as campanhas turísticas da Bahia, que focam somente os referenciais soteropolitanos, mas porque tem uma importância cultural para o povo negro, por remeter a uma multiplicidade de informações relativas à formação da cultura, da religiosidade e da identidade nacional, representando parte do cotidiano afro-brasileiro.

---

<sup>33</sup> Para Geertz (1989, p.129), as *performances* culturais podem ser entendidas através das manifestações, dos rituais religiosos que são encenados publicamente. Tais performances vão ganhando ao longo do tempo caracteres artísticos e contam com a participação de diversos atores como mídia, artistas, agências que aliados expressam o conteúdo de uma cultura.

Todos esses valores foram absorvidos pela cultura aqui formada, visto que a festa, para os africanos, sempre foi um momento de reviver as tradições de seus lugares de origem, foi outra forma de resistência às imposições da sociedade escravocrata que queria abolir os batuques, as danças e cantos. Nesse ínterim, muitos foram os acordos entre senhores e escravos, para que estes pudessem expressar suas celebrações, que incluía também fazer comemorações aos santos católicos. O historiador João José Reis comenta em “Tambores e tremores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX<sup>34</sup>,” a reação da sociedade em relação a essas festas negras:

[...] a festa foi vivida pelos escravos baianos com diversos fins, sentidos e resultados. Era uma oportunidade para a celebração dos valores culturais trazidos pelos africanos e de outros aqui criados. Servia para preencher as poucas horas de folga ou para acolher os que fugiam das horas de trabalho. A partir e em torno dela, muita coisa se tornava possível: rituais de identidade étnica, reunião solidária de escravos e libertos, competição e conflito entre os festeiros, ensaios para levantes entre os brancos (REIS, 2002, p. 101).

A festa negra sempre foi rodeada de medos e mistérios para o branco. Esses mistérios serviram como aparato de resistência ao modelo de sociedade ocidental implantada no Brasil.

As narrativas verbal e visual apresentam rituais que transitam entre a realidade e a sua dimensão mágica, sobrenatural, própria dos movimentos culturais realizados pelos afro-descendentes, pelo povo que vive no e do mar, que mantém toda uma relação de proximidade com a deusa homenageada, conservando um teor festivo e religioso.

A imagem de Bastos a seguir permite que reconheçamos a ialorixá, símbolo cultural e religioso, através de sua caracterização: vestimenta de cor branca, torso na cabeça, bem como o uso do patuá no pescoço — elementos que são carregados de grande simbologia no universo do Candomblé. Confirmamos o enriquecimento da narrativa a partir do diálogo intertextual entre o discurso verbal amadiano já apresentado com o texto plástico. A imagem também mostra a participação das ialorixás e do povo na festa em louvor à Iemanjá:

---

<sup>34</sup> REIS, João José. Tambores e tremores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina (Org.). **Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura**. Campinas: Edunicamp, 2002.



**Figura 13** - O povo e a festa de Iemanjá.

Cópia da ilustração de Carlos Bastos publicada *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977, p. 130.

Esta ilustração de Carlos Bastos abre o capítulo do *guia* intitulado de “O povo em festa”, onde se tem um apanhado de todas as festas de largo da cidade. Por isso ela se encontra antecipada em relação aos trechos amadianos já apresentados. Partindo para a imagem, notamos que os pontos de interesse desta conduzem, num primeiro momento, o olhar do espectador para o centro, onde estão os elementos mais importantes: a baiana e as oferendas, o povo e a escultura de Iemanjá. Num segundo momento, é possível

captar todo o cenário, por conta da construção imagética estar equilibrada, dando ideia de profundidade, pois todos os espaços são compostos por significados.

A imagem expressa com muita precisão o local onde se desenrola a cena, pois dá para perceber que toda essa movimentação popular acontece à beira da praia e em alto mar. Pela narrativa verbal temos a informação de que se trata da praia do Rio Vermelho, em Salvador, na Bahia. É necessário que o leitor entenda os signos inerentes ao candomblé, para fazer uma leitura mais profunda, caso contrário, lerá apenas os códigos que conhece, mas sem entender o significado que está por trás de cada um deles. Entretanto, o jogo entre as palavras e as imagens na obra foi muito bem criado, permitindo ao leitor compreender o caráter mítico-religioso da narrativa.

As imagens e impressões percebidas por Jorge Amado e Carlos Bastos são permeadas de valores simbólicos que cristalizaram na forma do guia *Bahia de Todos os Santos*, uma imagem culturalmente singular sobre os rituais religiosos na Bahia. O sincretismo religioso e cultural ocorrido em solos baianos permitiu a fusão de Iemanjá com nossa Senhora da Imaculada Conceição, que é comumente representada como uma mulher branca, com longos cabelos.

O rabo de sereia e os quadris largos representam os filhos gerados que se desligam dela, assim como as escamas dos peixes. Os longos cabelos e os fartos seios representam, respectivamente, a feminilidade e a fertilidade. A intensa riqueza de detalhes da imagem mistura uma sensualidade que adentra o mistério, despertando a imaginação do leitor. Tais características advêm de uma influência barroca, muito presente na composição do artista, sendo possível confirmá-la na precisão dos traços, utilizados de forma bem definida para representar a etnia negra, a perfeição dos adereços, do torso, das vestimentas das baianas e dos cabelos, do rabo e do corpo da sereia.

As imagens são inspiradas na festa da guerreira, da deusa do mar, da mulher protetora, sensual, branca de olhos azuis ou negros, cabelos longos e pretos. Muitas vezes é também representada como mestiça, o que demarca a fusão de nossa cultura, sendo ela um orixá africano. Nesse festejar, percebemos as crenças do povo, as relações sociais que dividem o mesmo espaço com a natureza e o sobrenatural. A forte simbologia de culto a Iemanjá é percebida na movimentação, nos olhares rumo ao mar, local de sua morada, na crença de que através dessas ações encontrar-se-á a força necessária para vencer os obstáculos do cotidiano.

É possível verificar através da imagem, a riqueza das vestimentas, dos adereços, do torso das baianas – as sacerdotisas da festa –, emblemas de extrema relevância para a composição do cenário que identifica a Cidade da Bahia, provida também de uma insinuante paisagem natural e arquitetônica, mais ao fundo. Nele, reconhecemos a Igreja de Sant’Ana, da esquerda para a direita, o terceiro prédio. Por a festa ocorrer próxima a ela, há uma certa relação com os tipos de celebrações católicas populares. A santa que dá nome à igreja e no sincretismo religioso é Nanã, orixá das águas, assim como Iemanjá.

O estilo Barroco, mas ao mesmo tempo moderno do ilustrador, é visivelmente identificado através de traços que exploram a sensualidade e a beleza da divindade e das mulheres em cena, bem como da paisagem natural e arquitetônica, a liberdade do povo de santo ao professar sua crença. A imagem, neste sentido, tem intrínseca relação com a cultural, com as experiências, remetendo diretamente à festa de Iemanjá. Este aspecto ritual da imagem e da sua forte presença em nosso meio pode ser entendido através do pensamento de Edgar Morin:

[...] a imagem não é uma simples imagem, ela tem em si a presença do duplo do ser representado e permite por meio desse intermediário, agir sobre esse ser; é esta ação que é propriamente mágica: rito de evocação pela imagem, rito de invocação à imagem, rito de possessão da imagem (encantamento). (MORIN,1979, p. 106-107, grifos do autor).

A bata e as saias rodadas, com muitas anáguas rendadas e engomadas, utilizadas pela baiana é símbolo de cargo ou posto dentro da hierarquia do Candomblé. Seu vestuário reverencia a história da divindade homenageada na festa. Os turbantes, também conhecidos como torso, protegem a cabeça, indicam pertencimento e iniciação no grupo. As “baianas” estão vestidas com trajes de santo, que trazem toda uma riqueza de detalhes, referentes a cor e as características do orixá. No que tange à fé, as mulheres de santo são as líderes, as guardiãs da manifestação da religiosidade de matriz afro, pois dão visibilidade, no espaço das ruas, a rituais que foram, durante muito tempo, proibidos de serem expressados publicamente. Na narrativa plástica, as baianas também conduzem as flores que serão ofertadas à Iemanjá, assim como os barcos que transportam até alto mar os presentes.



Amado e Bastos mostram essas riquezas do cotidiano que tem muito de mítico, quando também trazem as figuras femininas, as conhecidas ialorixás da cidade, homenageando-as no *guia*, são elas: Mãe Menininha do *Gantois*, Mãe Senhora e Olga de Alaketu.

Percebemos que o sagrado se revela na postura, na ação, na profundidade do olhar dos que estão em cena, na participação dos devotos que se colocam em filas a fim de entregarem seus presentes, oferendas, agradecimentos, nos espectadores que acompanham o ritual, nos banhistas que apreciam esta *performance* religiosa e cultural. Tais ideias encontram eco no pensamento de Eliade quando nos diz que: “Um objeto sagrado, quaisquer que sejam a sua forma e sua substância, é sagrado porque revela a realidade última ou porque participa dela todo objeto religioso “encarna” sempre alguma coisa: o sagrado” (ELIADE, 1999, p. 131).

Assim, nos trechos selecionados da obra literária e na imagem, percebemos a simbiose entre três elementos, que conduzem para a concretização do sagrado: o povo, a festa e a religião. O mar é o *locus* de confluência de todo esse movimento, pois nele reside o motivo da festa, possuindo uma carga semântica que envolve a fé, a alegria, as lutas e a liberdade – símbolos de uma cultura que podem ser lidos como expressão da resistência cultural.

O mar foi o caminho percorrido pelos africanos para chegar às terras baianas, por isso tem caráter místico. Hoje é *locus* da liberdade de culto, revelando muito da identidade e dos valores do povo que nele vive e festeja. A festa de Iemanjá, assim como a do Bonfim, foi durante muito tempo marginalizada pela igreja católica.

A religiosidade afro-brasileira salvaguardou a língua e a cultura de matriz africana, ajudando os negros a vencer a invisibilidade social que era quase determinante devido à opressão física, linguística e sociocultural vivenciada por africanos e seus descendentes. A encenação dos ritos afro-brasileiros permitiu a preservação e ampliação de signos verbais, icônicos que são símbolos de toda uma resistência que detém um peso histórico, geográfico, cultural e étnico.

O *guia Bahia de Todos os Santos* é construído na metáfora do olhar, pois propõe que o leitor veja, valendo-se do barroco que carrega uma tradição, que explora o sentido da visão com várias configurações, justamente por ser uma arte que remete de imediato, às palavras às imagens e vice-versa. Dessa maneira, a narrativa tece a memória através da construção visual, incidindo numa questão simbólica profunda que gera uma significação. A imagem provoca a sensibilização, o encantamento. Ao olharmos para

ela, pensamos, imaginamos, a guardamos de algum modo, firmando então um exercício de alteridade, de conhecimento da cultura do outro, neste caso, a negra, a sua tradição.

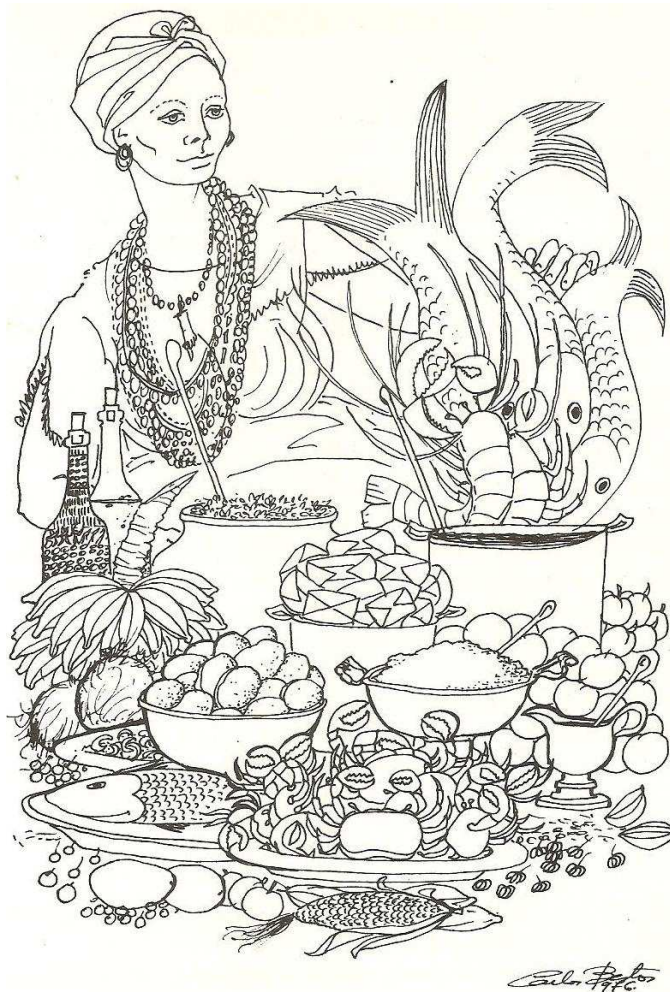
As passagens da obra tentam impregnar no leitor o encanto inerente à cidade em sua relação com as heranças identitárias. Para Oliveira (2006):

O olhar encanto re-cria o mundo. É uma matriz de diversidade dos mundos. Ele não inventa uma ficção. Ele constrói mundos. É que cada olhar constrói seu mundo. Mas isso não é aleatório. Isso não se dá no nada. Dá-se no interior da forma cultural. O encantamento é uma atitude diante do mundo. É uma das formas culturais, e talvez uma das mais importantes, dos descendente de africanos e indígenas. O encantamento é uma atitude frente à vida. (OLIVEIRA, 2006, p. 162)

Amado elege a mistura, a mestiçagem como representante da diversidade cultural brasileira, demonstrando-a através da manifestação da fé popular, da culinária, das festas e dos mitos que povoam o imaginário coletivo brasileiro para demonstrar tal concepção. Segundo o guia:

Nos navios negreiros vieram o dendê e o gosto da pimenta, a culinária ritual dos negros, as comidas dos orixás. Os coqueirais cresciam nas praias, e o português guloso trouxe suas receitas de doces, seu açúcar. Misturaram-se os gostos: a mandioca dos indígenas, a branca farinha, o azeite cor de ouro do dendezeiro, a pimenta, o coco, o amendoim, o gengibre. Os pratos portugueses adquiriram maior picante, um gosto mais definido e forte. Os guisados africanos perderam sua agressividade, ganharam maior finura. A cozinha sadia e simples dos indígenas compareceu também com sua folhas, suas raízes, suas caças. Assim nasceu a culinária baiana, sem dúvida e sem exagero, uma das mais finas e saborosas do mundo. Certos pratos – como a moqueca de siri mole, o vatapá, o efó – podem figurar dignamente numa pequena e extremamente selecionada da culinária universal. [...] Ainda aí se sente a matriz africana pesando sobre as demais: dela vem o gosto picante de nossa culinária. Não há dúvida: nosso umbigo é a África. (AMADO, 1977, p. 364)

Amado apresenta a diversidade culinária baiana, decorrente das três matrizes étnicas da “Cidade da Bahia”. Esta formação cultural pode ser compreendida através dessas fusões interculturais que remetem ao simbólico, ao contato e às práticas das pessoas, à identidade, à religiosidade, à alimentação, como se apresenta na imagem a seguir:



**Figura 14 - A culinária baiana**

Cópia da ilustração de Carlos Bastos publicada em AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977, p. 363.

Bastos representou a culinária da “Cidade da Bahia” em sua narrativa visual, que se comunica claramente com o texto amadiano, apresentado acima. Em ambos podemos encontrar a representação da rica culinária existente na Bahia, constituída por três ordens culturais diferentes: indígena, lusa e africana.

A retratação da mescla dos hábitos e dos costumes do povo baiano, que também se dera na culinária, é notória. Porém, a de herança africana, segundo a narrativa amadiana, destaca-se em relação às demais. Esse pensamento pode ser igualmente confirmado através da visualização da ilustração, que traz a sua representante, a baiana de traços negros, de traje pomposo, de torso à cabeça, adereçada com balangandãs, formados por contas que marcam um compromisso religioso com o divino, numa ligação com o orixá, com o mundo “mágico”. Carregado de simbologia, o seu colar com

a figa<sup>35</sup> denuncia a sua pertença, dando confluência ao imaginário fértil que se tem quando se lembra da Bahia.

Os pratos de origem africana recebem maior destaque, podendo compor, segundo a narrativa verbal, a selecionada culinária universal, dada a sua singularidade. Além disso, eles abrigam seus sabores e funções ligadas aos rituais, convivendo com o sagrado, com o misticismo. Outro ponto relevante dessas iguarias e temperos é se misturar com os demais pratos de herança indígena e portuguesa, dando-lhes um tom picante, como afirma o escritor, o que só acentua o vibrante imaginário baiano.

As formas barrocas da ilustração detêm algo de sensual, envolto numa docilidade também presente no olhar da baiana, impondo a imaginação do leitor. Percebemos a influência marcante da cultura, da culinária africana nas artes, por diferentes produtores que a incorpora.

O olhar aguça uma sensibilidade, encanta quem vê e assim propaga um discurso. Em *Bahia de Todos os Santos* há um direcionamento mesmo do olhar, para a conformação de uma ideia que se quer. Vemo-nos, de certo modo, nessas imagens, porque as reconhecemos, ainda que não representem a todos. As propagandas turísticas do Estado se valem dessas representações e, principalmente, do candomblé, que um dia fora, por ele mesmo perseguido, para criar uma face da Bahia, que é multifacetada, dada as diferentes realidades culturais que se tem. Esta construção simbólica, programada, faz com que nos vejamos naquilo que nos é apresentado.

Essa visão mágica da sociedade baiana com seus muitos símbolos culturais será tomada como argumento para o soerguimento de um turismo cultural, pautado na divulgação do candomblé, da alegria popular e da antiguidade da cidade.

### 3.3.1 O PELOURINHO E SUAS RIQUEZAS PATRIMONIAIS

Os textos de Jorge Amado apresentaram a “Cidade da Bahia” e criaram um forte imaginário formado por alegrias, mistérios, belezas e mazelas do patrimônio artístico-

---

<sup>35</sup> Espécie de amuleto em forma de pequena mão fechada, tendo o dedo polegar entre o indicador e o médio. É usado como proteção contra doenças, perigos, inveja, mau-olhado. Este objeto assim como o turbante (torso) e os balangandãs indicam elementos da cultura islâmica, proveniente do Norte da África (Sudão).

cultural, o Pelourinho, bem como de outras localidades da urbe – um verdadeiro espetáculo para os olhos do turista.

Sua colaboração para a construção de uma imagem da cidade do Salvador ficou impressa no imaginário de leitores nacionais e internacionais, concretizando-se na realidade, no discurso e na enunciação. Um exemplo disso, diz respeito ao movimento realizado por escritores e artistas brasileiros e estrangeiros (Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Carybé, Odorico Tavares, Floriano Teixeira, Pierre Verger, dentre outros), além de jornalistas, visitantes e curiosos, em direção à “Cidade da Bahia”, a fim de confirmar o que já haviam visualizado por intermédio da literatura. A visibilidade dada a elementos urbanos como a festiva cultura popular, a religiosidade e o povo ergueu seu texto imagético-discursivo, que se tornou um referencial de saber sobre a Bahia.

Na década de 70 o guia *Bahia de Todos os Santos* é reatualizado, mas esta prática já vinha acontecendo, desde a sua primeira publicação, a de 45. Essa revisão da obra coincidiu com o momento em que se inicia a comercialização, mais articulada, de uma imagem da Bahia, idealizada pelo estado, mais com a participação de agências de turismo e de grupos internacionais que estavam envolvidos no projeto de revitalização do Centro Histórico de Salvador – o Pelourinho, que está novamente abandonado. A partir desse empreendimento que é realizado de forma gradual, estendendo-se até os anos 90, o lugar torna-se um espaço turístico, altamente lucrativo, assim como em seu passado, quando se comercializava os negros vindos do Tráfico Negreiro, só que dessa vez a produção de capital dispõe de outra forma de comércio: a cultura, também negra.

A 27ª edição do guia ganha nova roupagem a partir de 1976, sendo republicado em 1977. Aproveitando, provavelmente, o momento de efervescência cultural e midiática em torno da Bahia e da noção de baianidade, que é baseada em temas de cunho popular, sobretudo os da cultura negra. Além disso, o sucesso de vendagem da obra *Dona Flor e seus dois maridos* e a visibilidade alcançada com a transposição fílmica, podem ter sido fatores que contribuíram para o seu relançamento.

A década de 70 é uma referência para se entender o clima de total euforia que existiu em diversos setores, para tentar inserir o Brasil e a Bahia entre os grandes roteiros turísticos. Amado vivenciou e intensificou em seu guia, de alguma forma, esse momento, uma vez que a literatura alimenta-se de seu tempo, sendo uma fonte de testemunho histórico. É o momento também da fixação do polo turístico baiano que começa a ser pensado desde os fins dos anos sessenta, proveniente dos interesses do governo estadual.

Contudo, antes de toda essa efervescência governamental e empresarial, o escritor já fazia toda uma divulgação da cidade, quando não existia toda a força midiática que ganhou grande espaço nas últimas décadas. Seu canto de amor à urbe baiana sempre esteve presente desde quando despontou no campo literário, desde a década de 40, com a primeira edição do guia, durante suas reformulações e nas suas demais obras. Afirma o guia:

Nem tudo é poesia apenas, e o drama explode nas ruas em enxames de crianças famintas, na multiplicação dos mendigos, na fome em terra tão rica. Nem tudo é grande tampouco, e certos homens, aventureiros vindos de todas as partes, tentam reduzir essa beleza negra e pesada, densa como óleo e profunda de mistério, às provocações turísticas, e tudo fica pequeno e triste quando tocado por tais mãos. Existe uma persistente e criminosa tentativa de deformar a beleza da Bahia, sua dramática beleza centenária (AMADO, 1977, p. 59)

O guia-escritor denuncia que não há uma preocupação com o social, pois a cidade é reificada, alavancando a exclusão. A sua preocupação é para que não se secundarize o patrimônio histórico, cultural e natural, em detrimento da exploração turística. O tratamento dado à cidade como mero produto turístico não o agrada, muito menos a tentativa de modernizar a parte antiga, “centenária” da cidade, que conta sua história de fundação. A desvalorização de símbolos referentes à identidade da cidade, levando em conta somente a parte comercial, desumana, lucrativa, que alavanca a miséria e a desigualdade, não satisfaz o escritor, que prefere nutrir o imaginário do visitante com a cultura popular da cidade, com sua beleza e mistério denso e negro.

A importância do Centro Histórico como marca fundamental da cidade, deve-se ao fato de lá ter sido palco das trocas, das experiências humanas, culturais e sociais que envolveram portugueses, africanos e indígenas. No Pelourinho está presente a contribuição desses povos na arquitetura, formada por casarões e sobrados antigos, por suntuosas igrejas, bem como pela beleza irregular das ladeiras, das pequenas ruas e becos tortuosos. Esse espaço de importante valor histórico e artístico que abriga toda essa fusão cultural e as mudanças advindas com a globalização.

Os signos da realidade são também apresentados pelo guia-escritor ao leitor-viajante, mas em meio à outra lógica: há uma forte denúncia das disparidades econômica e social que se processam em uma “terra tão rica”, por conta da ação de “aventureiros vindos de todas as partes”. Embora haja uma idealização da cidade como

algo incomum, diferente de todas as outras, há uma consciência de que esta não deve receber um tratamento que pretende igualá-la às demais cidades, sem considerar a cultura e a identidade local, em detrimento de ações empreendedoras, que tendem a provocar uma transformação nos hábitos, no espaço físico da cidade, nos bens culturais. Além disso, elas provocam também a camuflagem de problemas típicos dos países considerados de Terceiro Mundo<sup>36</sup>, ao trazer símbolos do Primeiro Mundo, atrativos para o turista.

O texto amadiano não esconde a pobreza, não vende a ideia de um paraíso perfeito, como assim ficou conhecida a imagem da Bahia durante um longo tempo. Os elementos íngremes, indesejados não entram na representação da administração pública do Estado, das agências de turismo e da elite econômica local, que reprime a diferença, esconde as desigualdades sociais e se apropria dos mitos baianos.

O turismo pregado por Amado ora gira em torno dos sonhos, da poesia, da cultura popular, da alegria e dos mistérios da urbe baiana, ora se volta para as disparidades sociais, econômicas e religiosas vivenciadas na “Cidade da Bahia”. O escritor não esquece os seus problemas sociais mais prementes, pois “nem tudo é poesia”. Fala-nos o guia:

Esse é bem um estranho guia, moça. Com ele não verás a casca amarela e linda da laranja. Verás igualmente os gomos podres que repugnam ao paladar. Porque assim é a Bahia, mistura de beleza e sofrimento, de fartura e fome, de risos álares e de lágrimas doloridas (AMADO,1977, p. 11).

De tal modo, o guia não apresenta apenas uma imagem de beleza da Cidade da Bahia, seu papel vai mais além da divulgação de suas riquezas somente. Ele problematiza as mazelas das ruas, visto que não advoga em favor das desigualdades provenientes do capitalismo. Este guia tem uma proposta diferenciada dos demais, pois não utiliza apenas o discurso propagandístico que prioriza aos olhos do turista os atrativos festivos, artísticos e culturais da urbe baiana. Como bem observa o guia-escritor:

---

<sup>36</sup> A ideia de países de terceiro mundo era uma visão recorrente no período da escrita do autor, em que o mundo vivia o contexto da Guerra Fria, para classificar os países hoje considerados subdesenvolvidos, em fase de desenvolvimento, ou dito emergentes. Assim como a compreensão acerca países de primeiro mundo, ou desenvolvidos.

Se amas a humanidade e desejas ver a Bahia com olhos de amor e compreensão, então serei teu guia. Riremos juntos e juntos nos revoltaremos. Qualquer catálogo oficial te dirá quanto custou o Elevador Lacerda, a idade exata da Catedral, o número certo dos milagres do Senhor do Bonfim. Mas eu te direi muito mais, pois te falarei do pitoresco e da poesia, te contarei da dor e da miséria. (AMADO, 1977, p. 11).

As denúncias proferidas pelo guia ante as contradições da sociedade baiana não se curvam ao poder instituído, que se preocupa apenas em expressar em números os gastos advindos com os investimentos realizados para restaurar os monumentos históricos (o Elevador Lacerda, entre outros), em detrimento da fome e da miséria alastrada pela cidade. O pitoresco para o contexto da época relaciona-se com a defesa da cultura popular, frente às nivelações realizadas pela modernidade. Parece que o guia faz uma alusão ao conhecimento que tem os turistas sobre a cidade, proveniente dos catálogos oficiais com suas belas fotos, com suas falsas promessas. Entretanto, é na cidade que está a magia, o mistério, a memória, a história do lugar, a gente baiana e a miséria que a constitui também, daí a concretização da verossimilhança.

Para Angel Rama, a cidade é não só um espaço físico e geográfico, ela é também uma realidade simbólica:

[...] as cidades desenvolvem uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes para os demais. (RAMA, 1985, p. 53)

O turismo está ligado ao patrimônio histórico-cultural com seus bens arquitetônicos que dizem muito sobre a cidade, sobre seus agentes identitários, sobre a mistura étnica e de bens culturais, a saber: culinária, festejos populares, igrejas e fortes. Elementos que são largamente utilizados na representação da sociedade baiana, tomando aqui como referência a cidade do Salvador, a “Cidade da Bahia”.

O patrimônio é testemunha de um tempo que muito diz sobre o início da formação e da história da nação brasileira, pois detém um discurso, uma informação plástica que muito interessa para explicar a memória do lugar. O turismo cultural



desenvolvido no Centro Histórico baiano envolve diferentes interesses: político, econômico e social. Estes aspectos podem ser entendidos através do pensamento de Garcia Canclini em *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, ao dizer que:

Esse conjunto de bens e práticas tradicionais que nos identificam como nação ou como povo é apreciado como um dom, algo que recebemos do passado com tal prestígio simbólico que não cabe discuti-lo. As únicas operações possíveis – preservá-lo, restaurá-lo, difundi-lo – são a base mais secreta da simulação social que nos mantém juntos. [...] A perenidade desses bens leva a imaginar que seu valor é inquestionável e torna-os fontes do consenso coletivo, para além das divisões entre classes, etnias e grupos que cindem a sociedade e diferenciam os modos de apropriar-se do patrimônio. (GARCIA CANCLINI, 2008, p. 160).

O aparato simbólico produzido pelas nações ao longo do tempo são signos que simulam um pertencimento, um reconhecimento social que nos mantêm ligados, a fim de que com eles nos identifiquemos, a ponto de querer preservá-los, independente dos diversos interesses que os circundam.

A imagem que se tem do Centro Histórico no *guia de ruas e mistérios* é bem diferente da que se tem na contemporaneidade. Amado faz uma leitura diferenciada do cotidiano desse lugar, ao trazer e deixar registrada uma memória cultural que muito incomodou aos setores mais elitizados da Bahia, a ponto de realizarem um projeto de revitalização daquela área. Como nos lembra a narrativa:

Os sobradões te esperam. Os azulejos provêm de Portugal e desbotam hoje ainda mais belos. Lá dentro a miséria murmura pelas escadas onde os ratos correm, pelos quartos imundos. As pedras com que os escravos calçaram as ruas, quando o sol as ilumina ao meio-dia tem laivos de sangue. Sangue escravo que escorreu sobre essas pedras nos dias de ontem. Nos casarões moravam os senhores de engenho. Agora são os cortiços mais abjetos do mundo. (AMADO, 1977, p. 10).

É possível perceber através da literatura esses recantos íngremes, onde nasceu a história da exclusão, da desagregação social da cidade baiana, e o drama da experiência cotidiana nos becos e encruzilhadas. O Pelourinho de hoje, já não é mais o mesmo descrito por Amado nesta republicação, pois a sujeira e a pobreza dos sobradões, sem

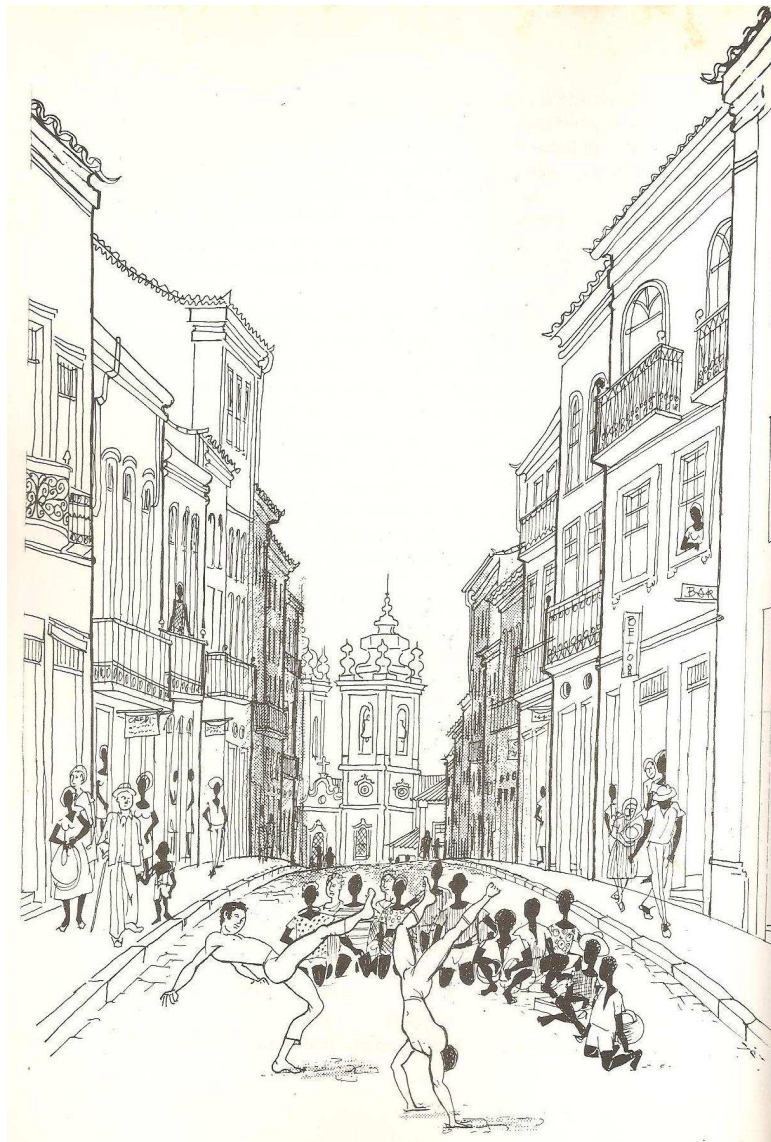
saneamento e infraestrutura, ornados pelo desamparo e pela doença, não predominam como antes.

O Centro Histórico recebe milhares de turistas anualmente, fez-se não só colonial, como também moderno, desde que a descendente população marginalizada negra-mestiça foi banida de lá, mas que vez por outra volta a pedir esmolas e a assaltar com os seus “capitães da areia” aos visitantes, lembrando aos setores social e político a atenção que nunca lhes foi dada.

O Pelourinho, a partir de fins da década de 80, ganha nova função social, pois adentra os grandes roteiros turísticos de cunho nacional, atingindo também a escala internacional, porque a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura reconheceu o Centro Histórico baiano como Patrimônio da Humanidade.

Em 1990 começa a revitalização da região que se transformou num centro de efervescência cultural. Entretanto, por trás das grandes fachadas, dos prédios agora boutiques e restaurantes, ainda existem em muitos deles, a exclusão e a miséria, resultantes de um tempo não muito distante.

A criação de um imaginário nacional acerca da Bahia nesta época, como terra mística e sensual, foi internalizada pelos próprios baianos de Salvador ao longo do tempo e, por extensão, por grande parte da população brasileira e pelos estrangeiros. A política do turismo cultural toma ainda como referências os elementos afro-baianos (culinária, candomblé e capoeira), antes marginalizados e perseguidos, para agora atender a segmentos específicos de consumo.



**Figura 15 - A capoeira no Pelourinho**

Cópia da ilustração de Carlos Bastos publicada em AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977, p. 60<sup>37</sup>

Esta imagem traz elementos referentes à cultura negra, como a capoeira, um dos símbolos utilizados como promoção turística da cidade e do povo negro-mestiço, que ainda morava nos destroçados sobradões do Pelourinho, até o momento de relançamento do *guia*. Com o passar do tempo, a urbe baiana passa a ser vista através dos olhos do turismo, que explorou uma imagem da cidade e dos muitos signos da identidade negra, que sofreram perseguição no passado, mas foram apropriados pelos dirigentes do estado e pelo empresariado local, como importante fonte de lucro. Ao

<sup>37</sup> Esta imagem foi reduzida, pois seu tamanho original ocupa inteiramente uma página do guia *Bahia de Todos os Santos*.

fundo, na ilustração transposta, depois da encenação da luta de capoeira, está a igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, outro símbolo do povo negro.

O turismo também não deixa de ser uma experiência de conhecimento, um exercício de alteridade, ou seja, ele se dá através dos intercâmbios socioculturais entre os turistas que transitam na urbe chegada com os habitantes locais, em meio à comercialização e apreciação da cultura e dos símbolos.

O turismo ganha mais um reforço de expansão via literatura, concretizando o texto ficcional na realidade. O escritor promove uma ligação entre a literatura e o patrimônio histórico, mas não o dispõe intencionalmente a favor do consumo, da atração turística, preservando assim, através do discurso ficcional, os bens que portam uma identidade cultural.

Diante das necessidades e das conveniências requeridas pelos tempos modernos, muitas interferências ocorreram no espaço citadino, demolindo, muitas vezes, a própria história com seus monumentos tradicionais. A sensibilidade amadiana para com a tradição antiga, ligada à arquitetura do Centro Histórico, vem do fato de ela contar as primeiras informações plásticas sobre a cidade da Bahia e sobre o Brasil.

Dentre as 365 igrejas enumeradas pela imaginação popular e do escritor, símbolos importantes que remontam à tradição colonial, erguida com referenciais lusos, mas com o trabalho braçal de negros e índios, uma se destacava no Pelourinho:

A Igreja da Sé era um dos orgulhos da cidade. Talvez o maior. Um historiador acadêmico disse, certa vez, que naquele templo até o bolor era histórico. Frase pernóstica, porém verdadeira [...] A Circular desejava derrubar a Igreja da Sé. Ali, onde se erguia a sede da Companhia, não era possível existir a igreja tão baiana. A Circular, apoiada em políticos poderosos, oferecia dinheiro ao Arcebispo pelo velho templo.

[...]

Na Igreja da Sé falara o Padre Antônio Vieira. Essa Igreja da Sé era velha, velha de não se saber a idade, bom assunto para discussão entre historiadores encarquilhados, os altares ricos, recordando fatos heróicos de gente baiana. Dos púlpitos dessa igreja o Padre Antônio Vieira pronunciara com sua voz de fogo os sermões mais célebres de sua carreira... Ali, naquela igreja negra, se dera o estalo na cabeça do menino tapado que virou o padre mais inteligente do seu tempo. [...] Vieira, segundo narram, era burrinho de fazer medo. [...] Um dia na Igreja da Sé deu-se o milagre. [...] Rogou à Virgem que lhe desse um pouco mais de luz ao cérebro. E, de repente aconteceu. Um estalo na cabeça do menino Antônio e eis que ele vira padre inteligentíssimo. [...] Quem quiser acreditar na história do estalo que acredite quem não quiser não acredite. Mas, como se vê, já naqueles longínquos tempos a feitiçaria andava solta nas ruas da Bahia (AMADO, 1977, p. 96-97).

O Centro Histórico guarda os traços do período colonial, com suas riquezas e ostentações, elementos que também compõem a identidade da cidade. A simbólica igreja, representante das tradições do povo baiano, foi alvo do imperialismo capitalista, possibilitado, contraditoriamente, pelas mãos dos seus próprios idealizadores, os agentes religiosos, pregadores de uma conduta moral, espiritual em detrimento da materialidade. Bem como dos estrangeiros que monopolizaram não só o capital, como também o espaço e tudo que convergia para alicerçar seu mando turístico. Mais uma vez o catolicismo baiano mostra sua força hegemônica: se antes era detentora de terras da antiga cidade-fortaleza, concedeu, em 33, via pagamento, esse templo religioso, primeiro do Brasil, a empreendimentos urbanísticos. Abaixo uma imagem do Padre Antônio Vieira, importante nome da literatura e da história religiosa do Brasil:



**Figura 16 - Padre Antônio Vieira**

Cópia da ilustração de Carlos Bastos publicada em AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977, p. 97.

A arte de raízes barrocas de Carlos Bastos está presente nos traços, no ornado das formas utilizadas na ilustração, que lembram a fisionomia de Cristo, comumente representada no século XVII. A imagem dialoga com o texto verbal, principalmente em relação ao olhar de clemência de Vieira, direcionado para alto, resguardando um êxtase místico, dotado de emoção e sensualidade.

Em relação à citação feita a Vieira e voltando ao episódio do “estalo”, não se sabe a autenticidade dele. Contudo, não devemos descartar que o escritor recria narrativas, mitos e os atualiza a seu modo, buscando impressionar o leitor, pois ao

mesmo tempo que persegue a história, a reescreve na literatura, tomando sempre o ambiente cultural do passado e do presente, para sua criação.

Vieira foi um padre português de origem, mas viveu a maior parte de sua vida no Brasil, onde chegou com apenas sete anos de idade, nos idos de seiscentos. Estudou no Colégio dos jesuítas, na Bahia, ingressando na Companhia de Jesus, com 15 anos de idade. Grande parte de sua obra foi escrita no Brasil, onde criou muitos sermões barrocos que eram pregados nos púlpitos das igrejas a dominados e dominadores.

A modernidade provoca transformações no espaço citadino, um exemplo disso já foi citado, pois diz respeito à derrubada do Colégio dos jesuítas da Sé, próximo ao Pelourinho, em 1933. Vendido, pelo arcebispo, para a Companhia Circular, empresa canadense de capitais americanos, com a finalidade de que fosse realizada a construção de uma linha de bondes. Conta o guia:

Um dia o velho Arcebispo morreu e veio um novo. Compunha versos parnasianos, entrou em luta com as confrarias religiosas, [...], tentou acabar com a festa do Nosso Senhor do Bonfim. Trazia a virtude afivelada ao rosto como uma máscara de ferro. Um Arcebispo inimigo das festas populares e amigo dos ricos[...]

[...]

A Circular ganhou a questão. Não adiantou a grita do povo, as toneladas de versos que os poetas rastaqueras escreveram entupindo os mesmos jornais que recebiam matéria paga da companhia americana. Os ecos da voz de Vieira ficaram soltos no Largo, se perderam no céu azul. As pedras negras ninguém sabe onde foram, o altar do estalo está guardado. [...] O povo da Bahia perdeu seu monumento, a ruazinha atrás da igreja veio abaixo e os bondes da Circular ficaram com todo o Largo. Onde era o parque construíram certa monstruosidade arquitetônica sob o título de Belvedere, onde funcionou a sede da Superintendência de Turismo. Tudo que se salva é a vista sobre a montanha e o mar.

[...]

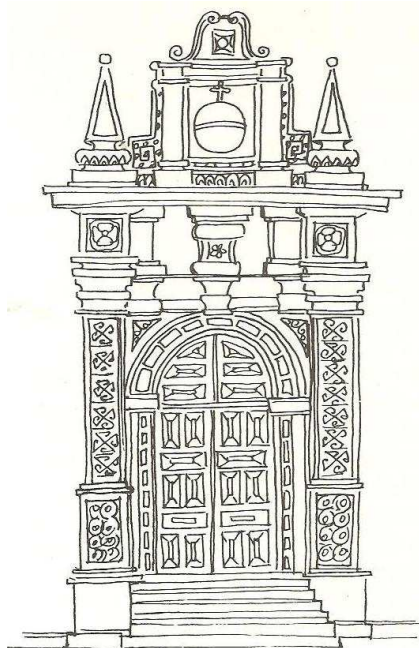
Havia antes uma sólida beleza, negra e pesada, que era necessário conservar, que pertencia ao povo todo, era um bem da cidade. Agora tudo ficou pequenino apesar do alargamento surgido da derrubada da igreja e da rua. Ficou tudo de um mau gosto irritante. O Arcebispo foi morar no Campo Grande, em palácio novo. Dizem as más línguas que dado pela Circular (AMADO, 1977, p. 99).

As críticas proferidas não poupavam os desmandos do apostolado baiano, representado na figura do Arcebispo que escondia, por vezes, sua verdadeira face capitalista, utilizando uma máscara de virtude. Amado foi contra a decisão de implodir o templo, devido a este ser um dos maiores símbolos da cidade antiga, por ter um

vínculo com o universo mítico, por abrigar um peso cultural e histórico, marcadamente habitado por elementos barrocos, representativos também da literatura seiscentista.

O guia-escritor não era, no momento, condescendente com os mitos do capitalismo avassalador que apaga identidades, referências e memórias. O seu descontentamento em relação às atitudes do arcebispo, no que tange às festas populares e ao símbolo patrimonial religioso, faz parte de todo esse imaginário afetivo e bem particular que fora criado e propagado sobre a “Cidade da Bahia”, com suas trezentas e sessenta e cinco igrejas, uma para cada dia do ano, gestadas na realidade e na invenção.

A igreja era tida como parte da memória popular, como símbolo representativo de toda uma vivência, referentes às crenças do povo. A nostalgia com que Amado se refere ante o desprezo dado ao patrimônio histórico, à sua preservação por parte dos políticos e dos próprios dirigentes católicos, demonstra que ele não queria que houvesse uma dissolução dessas referências histórico-culturais e literárias, seu campo de atuação.



**Figura 17** - A Igreja da Sé

Cópia da ilustração de Carlos Bastos publicada em AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977, p.95.

O artista plástico detalha com precisão as pedras negras que revestiam as paredes externas da catedral, que não está representada em seu todo, pois, assim inferimos, a intenção era mostrar a degradação sofrida pela centenária igreja barroca,

monumento construído em 1552, tendo sua fachada virada para a Baía de Todos os Santos.

O escritor ainda continua narrando sobre tal episódio da história arquitetônica e cultural da Cidade da Bahia, quando denuncia de forma inventiva que o primeiro Bispo do Brasil, Dom Fernandes Sardinha, foi devorado por “[...] índios caetés, ascendentes do romancista Graciliano Ramos” (AMADO, 1977, p.102). O bispo viera ao país para converter os indígenas à doutrina católica, como narram os registros históricos. Ele foi homenageado com um busto, colocado no local onde foi derrubada a velha Sé.

O guia-escritor ainda lembra um suposto comentário de um orador antifascista, acerca desse episódio, durante a Segunda Guerra Mundial, dando assim mais vitalidade a esse acontecimento:

[...] A Circular tinha medo de outro milagre como o do estalo. Essas coisas por vezes se repetem ... Tinha medo que um dia o Padre Vieira aparecesse, de repente, e começasse de novo aquele sermão contra os holandeses. Mas trocando holandeses por Circular. Vocês compreendem, ia ser o diabo... Imagem vocês o Padre Vieira abrindo a boca de ouro e berrando ... Vieira, hein! Imaginem vocês ... Um dia surgia no púlpito da Sé, reunia o povo, sapecava um sermão contra a Circular ... Imaginem, com esses bondes como estão e com a ameaça de aumento ... (AMADO, 1977, p. 102)

O escritor utiliza o púlpito literário para tecer uma denúncia contra a violência patrimonial, empreendida contra a igreja. Essa narrativa sobre a Cidade da Bahia, aquela que recebeu os primeiros símbolos coloniais, denuncia através das imagens gráficas e plásticas, eventos de caráter socio-histórico e artístico, que tendem a representar e a simbolizar as perdas e os ganhos inerentes à realidade moderna, principalmente para aqueles que vivenciaram esse momento, estabelecendo com ele relações de pertencimento e, conseqüente, identificação. Hoje, o monumento da “Cruz Caída”, do artista plástico baiano Mário Cravo Neto, se encontra no lugar onde era a igreja da Sé. Segundo o historiador Cid Teixeira<sup>38</sup>: “[...] encomendou-se a Mário Cravo uma cruz fraturada como símbolo do arrependimento tardio por ter demolido a igreja da Sé”.

---

<sup>38</sup> A esse respeito VER TEIXEIRA, Cid. **Perguntas sobre igrejas**. Disponível em: <<http://www.cidteixeira.com.br/>>. Acesso: 02 de jun 2013.



A ênfase na tradição apreende um passado, mas a modernidade, que representava o presente para aquele contexto, acabou por sucumbi-lo. Para Ana Rosa Ramos: “A tradição não é inteiramente estática, porque ela tem que ser reinventada a cada nova geração, conforme esta assume sua herança cultural dos precedentes” (RAMOS, 2000, p. 31). A ruptura com a tradição resultou em mudanças advindas com o progresso, que sempre traz coisas boas e ruins.

Para o escritor, o povo, as festas religiosas, os terreiros de candomblé e as velhas igrejas abrigam a força misteriosa exalada pela cidade. A derrubada da Sé tornou-se um não lugar para ele e para a história, pois o templo fazia parte do imaginário barroco baiano, representava a tradição. Ao trazer, no trecho, a hipótese de que Vieira poderia dirigir um sermão à Circular, com sua “boca de ouro”, Amado trabalha com a ideia de que não existe uma ruptura total entre a ficção e a realidade, entre a tradição e a modernidade. Em sua fala, há uma cobrança para que haja outra relação com o espaço histórico e cultural, reconhecendo a sua importância, para que não o destruam, por conta dos arroubos modernos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, do escritor Jorge Amado, é aparentemente um guia turístico, no entanto, traz em seu bojo, elementos que permitem apreender que se trata, antes de tudo, de um guia literário. O *guia* surge num período em que a literatura baiana e as artes passam por uma grande transformação, iniciada desde a efervescência modernista, em 1922, mas eclodida, na Bahia, na década de 40.

A obra é uma proposta altamente ousada, uma das marcas mais contundentes do escritor, desde quando fora publicada, originalmente, no período da Segunda Grande Guerra, em 45. Desde então, ela aponta traços de contemporaneidade, dada as suas constantes reformulações ao longo do tempo, para acompanhar as mudanças da cidade e de seus habitantes. O texto foi tornando-se multifacetado, pois Amado experimentou novas maneiras de se fazer literatura, ao aliar arte literária a outras formas de discurso, bem próprios do contexto moderno: poesia e narrativa épica a relato autobiográfico, à história, à antropologia, à propaganda.

Na década de 70, o texto é novamente atualizado, trazendo à tona a discussão do cotidiano vivo da “Cidade da Bahia” através das realidades real e mágica, valorizando principalmente o olhar, como se este fosse uma câmera cinematográfica, dada a profusão de imagens que são lançadas ao leitor/espectador, captando a sua atenção. Amado aliou a sua escrita à proposta plástica, que não comprometeu o seu texto literário. Sem receio de transitar entre as duas linguagens, criou uma obra aberta que promove diversas interpretações. Essa abordagem a partir da experiência do leitor é enfatizada por Manguel, ao dizer que

[...] nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva, exclusiva, pois o que vemos é sempre uma leitura que parte das emoções do leitor: ou seja, de como as emoções do leitor afetam e são afetadas pela leitura das imagens. (MANGUEL, 2001, p. 25)

Partindo desse princípio, podemos dizer que o escritor tinha consciência da importância dos diferentes signos, para exprimir uma mensagem, por isso *Bahia de Todos os Santos* abriga dois discursos imagéticos, que dialogam de maneira eficaz, são eles: a palavra e a imagem/ilustração, que são largamente requisitadas nesses tempos visuais. O jogo texto/imagem possui forças retóricas, representações, referencialidades,

que comunicam de maneira rápida, ao estabelecer um contato direto com o leitor, produzindo um efeito que incide sobre seu imaginário. Pesavento (2002) em seu livro *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano* assegura que as representações também fazem parte da realidade:

[...] A representação guia o mundo, através do efeito mágico da palavra e da imagem, que dão significado à realidade e pautam valores e condutas. Estaríamos, pois, imersos num “mundo que se parece”, mais real, por vezes, que a própria realidade e que se constitui numa abordagem extremamente atual, particularmente se dirigida ao objeto “cidade” (PESAVENTO, 2002, p. 8)

A leitura do texto escrito provoca ainda no leitor fortes imagens, pois ele é dotado de reflexões sobre a história política e social da Bahia e do Brasil, além de tratar das utopias e dos mistérios, segundo a narrativa, inerentes à cidade do Salvador. Para complementar seu foco de ação, o escritor trabalha com a categoria cultural, de representação identitária, ao dar visibilidade às misturas, ao sincretismo religioso, à festa e a fé popular. Todos estes elementos são sinônimos de liberdade, resistência e alegria para o povo negro-mestiço. De tal modo, Amado demonstra um compromisso com a realidade e com uma literatura de representação nacional.

A sua prosa detém a capacidade de interagir com um universo de formas discursivas e de combiná-las, a ponto de romper com uma hierarquização de gêneros, pois nela aparecem traços da poesia, de um anúncio publicitário, de um documento, de um guia turístico, algo impensável para os moldes tradicionais. A obra demarca o próprio imperativo da literatura que se reconfigura com o passar do tempo.

O escritor quebra as barreiras entre os estilos, os preconceitos e as hierarquias entre as artes. Estrutura o *guia* de uma forma que não obedece à lógica linear: começo, meio e fim, uma vez que mistura assuntos do cotidiano da cidade baiana, atuais para aquele contexto, a acontecimentos históricos estigmatizados, à narrativa sobre pessoas reais (artistas, literatos, populares). Trabalha ainda com temas marginais, mas que ainda ressoam em nossos dias.

No percurso de leitura, percebemos que Amado precisava inventar, criar e, antes de tudo, mostrar uma Bahia, diferente da Bahia dos séculos anteriores, que estava marcada pelo silêncio e pela omissão. Evidenciamos que ele buscou, assim como Bastos, trazer para a narrativa enquanto personagens importantes, aqueles que sempre

foram relegados da história, indesejados por sua etnia, cultura, religião e por seus símbolos na sociedade baiana/brasileira.

Nesse sentido, deu visibilidade aos traços culturais e identitários do povo negro-mestiço, o povo baiano. Ainda que com extremada paixão, o destacou como referência para a cultura nacional, lembrando a mistura identitária que se formou na cidade da Bahia – a cidade que já nasceu capital –, e que ainda é crescente, como ele mesmo afirma. Ressalta ainda com louvação o modo de vida da gente baiana, por causa do seu poder de luta ao longo da história, principalmente no que se refere à busca por salvaguardar a própria sobrevivência física, a cultura popular, as crenças e os ritos não oficiais.

## REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos**: guia de ruas e mistérios. Rio de Janeiro: Record, 1977.

\_\_\_\_\_. **Bahia de Todos os Santos**: guia de ruas e mistérios. 40. ed, Rio de Janeiro: Record, 1996.

AMADO, Jorge. **Jorge Amado: Literatura Comentada**. Seleção de textos, notas, estudo histórico e crítico e exercícios de Álvaro Cardoso Gomes e Sonia Regina Rodrigues Neves. 2. ed. São Paulo: Nova Cultura, 1988.

AMARAL, Aracy Abreu. **Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**: subsídio para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 2003.

ANDRADE, Celeste Maria Pacheco de. **Bahia, cidade - síntese da nação brasileira** uma leitura em Jorge Amado. 1999. 270f. Tese (Doutorado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ARGAN, Giulio C. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AUGEL, Moema Parente. Três faces da nação (Prefácio). In: SILVA, ABDULAI. **A última tragédia**. Rio de Janeiro: Pallas, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARBOSA, Manoel de Aquino. **A padroeira do Estado da Bahia**. Salvador: Editora Beneditina, 1975.

BARRETO, José de Jesus. **Candomblé da Bahia**: resistência e identidade de um povo de fé. Salvador: Solisluna Design, 2010.

BARROS, Homero do Rego. **Nossa Senhora da Conceição**: em sua homenagem. Recife: (s.n), 1995.

BARTHES, Roland. **Semiologia e urbanismo**. In: \_\_\_\_\_. **A aventura semiológica**. Tradução de Maria de Souza Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.

BASTIDE, Roger. **O candomblé na Bahia**: rito nagô. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

BASTOS, Carlos. **Carlos Bastos**: desenhos. Salvador: COPENE, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. A criação e anulação dos estranhos. In: \_\_\_\_\_. **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BELLINE, Ana Helena Cizotto. Representações do feminino. In: GOLDSTEIN, Norma Seltzer (Org.). **Caderno de leituras: A Literatura de Jorge Amado: orientações para o trabalho em sala de aula**. Companhia das Letras, 2008.

BENISTE, José. **Orun – Àiyé**. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BERKENBROCK, Volney J. **A experiência dos Orixás: um estudo sobre a experiência religiosa do Candomblé**. 2.ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CALDAS, Sônia Regina. Os contratos e as capas de Gabriela. In: ALVES, Ívia et al. (Orgs.). **Leituras amadianas**. Salvador: Quarteto/Casa de Jorge Amado, 2007.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: Lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. Tradução de Diogo Mainardi.. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Convite à filosofia**. 10. ed São Paulo: Ática, 1998.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COSSARD, Giselle Omindarewá. **Awô: O mistério dos Orixás**. ed Pallas.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DaMATTA, Roberto. **A casa e a rua**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

**02 de fevereiro: Nossa Senhora da Purificação ou Nossa Senhora das Candeias**. Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/purificacao-de-nossa-senhora/purificacao-de-nossa-senhora-2.php>>. Acesso em: 22 nov 2012.

DONDIS, D. **A Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

**Dossiê IPHAN – Festa de Sant’Ana**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=1866>> Acesso em: 22 out 2012.

DUARTE, Eduardo de Assis. Aquarelas do Brasil: Margens da identidade nacional a ficção de Jorge Amado. In: CHIAPPINI, Ligia; BRESCIANI, Maria Stella (Orgs.). **Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2002.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Mito e realidade**. Tradução de Polla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura sem palavra**. São Paulo: Ática, 1993.

FERRETI, S. F. **Sincretismo, religião e culturas populares**. Goiânia: Ellos, 2004.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. A migração e a arte moderna na Bahia. In: **A Cor das Letras**, Feira de Santana: Editora UEFS, 1997, v. 1, p. 173-180.

FISHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 2 ed. Zahar: Rio de Janeiro, 1967.

FRAGA, Myriam. **Bahia a cidade de Jorge Amado**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2000.

GANDON, Tânia. Um parcours de femme travers la mémoire de la ville – L'itinéraire de La 'ganhadeiras'dans La culture bahianaise. In: **Les femmes dans La ville, in dialogue franco brésilie. Centre a Etudies sur le Brésil**. Presses Universitaires de Paris – Sorbonne, 1997.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora da Guanabara, 1989.

GOMBRICH, E. H. Josef. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999.

GOMES, Renato Cordeiro. Grafias urbanas. In: **Veredas**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

\_\_\_\_\_. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um Defeito de Cor**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. 34. ed. São Paulo: 1996. v.1.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. 34. ed. São Paulo: 1999. v.2.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 10. ed Campinas: Papyrus, 2006.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: Histórias e Histórias**. São Paulo: Ática, 6. ed. 2006.

LODY, Raul. **Candomblé: religião e resistência cultural**. São Paulo: Ática, 1987.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá – dinâmica da civilização africano-brasileira**. Salvador: Edufba, 2000.

\_\_\_\_\_. **Do tronco ao Opa Exim: memória e dinâmica da tradição afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

MAGALHÃES, Elyette Guimarães de. **Orixás da Bahia**. 8.ed Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, EGBA, 2003.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. 4. reimpr. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MATA, Inocência. **A Alquimia da Língua Portuguesa nos Portos da Expansão em Moçambique, com Mia Couto**. Belo Horizonte: Scripta, 2008.

MINAYO, Maria Cecília de Sousa. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

MOKARZEL, Marisa de Oliveira. **O era uma vez na ilustração**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. Dissertação (Mestrado) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

MORIN, Edgar. **O enigma do homem**. Tradução de Fernando Castro Ferro. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

OTT, Carlos. **História das artes plásticas na Bahia: (1550-1900)**. [S.l: s.n.], 1991-1993.

PANOZZO, Juliane Petry. **Celebração barroca: a iconografia sacra nos painéis azulejares da igreja matriz Nossa Senhora do Rosário, Cachoeira, Bahia**. Feira de Santana, Ba, 2010. 208 f. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2010.



PEREIRA, Rubens Edson Alves. Traços e cores da Bahia. A ilustração na obra de Jorge Amado. In: OLIVIERI-GODET, Rita; PENJON, Jaqueline (Org.). **Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra**. Salvador: FCJA, 2004.

PEREIRA, Elvya Shirley Ribeiro. Os lugares da utopia: Uma leitura de *Tocaia Grande*. A ilustração na obra de Jorge Amado. In: OLIVIERI-GODET, Rita; PENJON, Jaqueline (Org.). **Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra**. Salvador: FCJA, 2004.

PORTELLA, Eduardo. A fábula em cinco tempos. In: MARTINS (Org.). **Jorge Amado: 40 anos de literatura**. São Paulo: Martins Editora, 1972.

PÓVOAS, Ruy do Carmo. **Da porteira para fora: mundo de preto em terra branco**. Ilhéus : Editus, 2007.

PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do axé: sociologia das religiões afro-brasileiras**. São Paulo. Hucitec, 1996.

\_\_\_\_\_. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade e religião**. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/46/04-reginaldo.pdf>. Acesso em: 02 out 2012.

RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado**. Rio de Janeiro: Record, 1990.

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMOS, Ana Rosa. Historicidade e cultura urbana. In: FRAGA, Myriam (Org.). **Bahia, a cidade de Jorge Amado**. Salvador: Casa de Jorge Amado/ Museu Carlos Costa Pinto, 2000.

REIS, Heitor, et al BASTOS, Carlos; Banco de Desenvolvimento do Estado da Bahia. **Carlos Bastos, 1945-1985: 40 anos de pintura**. Salvador: Núcleo de Artes do Desenbanco, 1985.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês (1835)**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. Tambores e tremores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina (Org.). **Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura**. Campinas: Edunicamp, 2002.

RISÉRIO, Antonio. **Uma história da Cidade da Bahia**. 2. ed. Rio de Janeiro: VERSAL, 2004.

ROCHA, Carlos Eduardo da Rocha; GALIMBERTI, Altamir; et al. **Carlos Bastos: Desenhos**. Salvador: COPENE, 2001.

SALAH, Jacques. A cidade como personagem. In: FRAGA, Myriam (Org.). **Bahia, a cidade de Jorge Amado**. Salvador: Casa de Jorge Amado/ Museu Carlos Costa Pinto, 2000.

SANTA MARIA, Agostinho de. **Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora**. Bahia: Imprensa Oficial da Bahia, 1949.

SANTOS, Nágila Oliveira dos. Orixás no divã: uma análise psicanalítica dos mitos de Nanã Buruku, Obaluaê, Oxumaré e Euá. In: **Revista África e Africanidades**. Rio de Janeiro, ano 3, n. 9, maio de 2010. Coluna Sala de Aula. Disponível em <[http://tede.biblioteca.ucg.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=300](http://tede.biblioteca.ucg.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=300)>. Acesso em: 13 out 2012.

**S. José, uma paternidade na virgindade**. Disponível em: <[http://www.moscati.it/Brazil/Pr\\_Marafioti\\_SGius.html](http://www.moscati.it/Brazil/Pr_Marafioti_SGius.html)>. Acesso em: 13 out 2012.

SCARANO, Julita. **Devoção e escravidão: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosario dos Pretos no Distrito Diamantina no século XVIII**. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

SCHWARCZ, Lílian Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo, SP: companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. O artista da mestiçagem. In: GOLDSTEIN, Norma Seltzer (Org.). **Caderno de leituras: A Literatura de Jorge Amado: orientações para o trabalho em sala de aula**. Companhia das Letras, 2008.

SERRA, Ordep. O sagrado na obra de Jorge Amado: a cidade de todos os santos. In: FRAGA, Myriam. **Bahia a cidade de Jorge Amado**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2000.

SHEEN, Fulton J. **Nossa Senhora**. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1956.

**Sobre a Devoção ao Coração Castíssimo de São José**. Disponível em:

<[http://www.santuariodeitapiranga.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=116&Itemid=106](http://www.santuariodeitapiranga.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=116&Itemid=106)>. Acesso em: 13 out 2012.

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1988.

SOUSA, Gabriel Soares. **Tratado Descritivo do Brasil em 1587**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me003015.pdf>>. Acesso em: 18 maio 2013.

SOUZA, Tania C Clemente de. A Análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. In: **CIBERLEGENDA**, nº6, 2001. Texto extraído do site: <<http://www.uff.br/mestcii/tania3.htm>>. Acesso em: 04 maio 2012.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

TAVARES, Luís Henrique. **História da Bahia**. São Paulo: Editora UNESP; Salvador: EDUFBA, 2001.

TAVARES, Ildásio. **Xangô**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

TEIXEIRA, Cid. **Perguntas sobre igrejas**. Disponível em:

<<http://www.cidteixeira.com.br/>>. Acesso: 02 de jun 2013.

TIRAPELI, Percival. **Arte colonial**: barroco e rococó: do século 16 ao 18. São Paulo, SP: Nacional, 2006.

VARGAS LLOSA, Mario. Jorge Amado no Paraíso. In: \_\_\_\_\_. **Dicionário amoroso da América Latina**. Tradução de Wladir Dupont e Hortência Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 15-18. 1ª Reimpressão. Versão português de Dictionnaire amoureux de l'Amérique latine do original francês. Arquivo Fundação Casa de Jorge Amado.

VEIGA, Benedito. Jorge Amado: 40 anos de Tenda dos Milagres. In: \_\_\_\_\_. **Jorge Amado de todas as cores**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2011.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

WALTER, Roland. **Mobilidade cultural**: o (não-)lugar na encruzilhada transnacional. *Interfaces Brasil/Canadá*, Rio Grande, n. 8, p. 37-56, 2008. Disponível em: <<http://www.revistabecan.com.br/arquivos/1228242203.pdf>>. Acesso em: 23 de maio de 2012.

WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Palavra e imagem**: leituras cruzadas. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.