

O *BILDUNGSROMAN* PROLETÁRIO DE JORGE AMADO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p175-195>

Eduardo de Assis Duarte

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

RESUMO

Publicado em 1935, *Jubiabá* narra o crescimento e a formação da consciência de classe do trabalhador descendente de escravos, no contexto de emergência do proletariado urbano no Brasil. O romance dialoga com a tradição do *Bildungsroman* europeu para construir um dos primeiros heróis negros de nossa literatura. O artigo aborda o enredo, os procedimentos adotados e a combinação de modelos que resulta em grande empatia com o público leitor.

ABSTRACT

Published in 1935, *Jubiabá* narrates the growth and the formation of the class consciousness from the worker who is descendant of slaves, in the context of the emergence of the urban proletariat in Brazil. The novel dialogues with the tradition of the European “*Bildungsroman*” to build one of the first black heroes in our literature. The article brings the plot, the procedures adopted and the combination between models which results in a huge empathy with the readers.

PALAVRAS-CHAVE:

Jorge Amado;
Bildungsroman;
Construção do Herói;
Literatura e História.

KEYWORDS:

Jorge Amado;
Bildungsroman;
Construction of a hero;
Literature and History.

* Versão condensada do cap. 2 de *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Em 1935, dá-se o auge do chamado “romance proletário” no Brasil, concomitante à campanha da Aliança Nacional Libertadora e às agitações em torno da insurreição deflagrada em novembro. Para o jovem de 23 anos, que experimentara uma recepção crítica polêmica em torno de seus primeiros livros, impunha-se um salto de qualidade, visando não apenas uma obra mais estruturada e duradoura, mas sobretudo com alcance social mais amplo, dentro do propósito de “falar às massas” e marcar posição no processo histórico-cultural.

Para cumprir o projeto que o momento político e a opção pela literatura engajada lhe solicitavam, Jorge Amado envereda pelos ramos ancestrais da narrativa e tempera o intuito realista de narrar a evolução do oprimido na direção da consciência de classe, com toda uma gama de recursos construtivos de grande repercussão popular. Para tanto, abandona o esquema fragmentário de *Suor* (1934), em favor de um enredo convencional, centrado na formação do herói. O diálogo com a tradição narrativa segue a tendência marxista de dialetizar a herança cultural, tanto burguesa quanto popular. A apropriação crítica das formas estabelecidas de manifestação cultural, presentes nas formulações de Marx, Engels, Lênin, Trotski e tantos outros, torna-se um imperativo e, mesmo, um traço primordial de toda a arte que se comprometeu com o ideal socialista ao longo do século XX.

Em *Jubiabá*, vemos materializar-se esse encontro com o popular não apenas enquanto matéria ficcional, mas igualmente na direção das formas consagradas de sua expressão: os *causos* da tradição oral, os folhetos de cordel, os ABC dos heróis sertanejos. A estrutura do romance assimila e combina essas formas, de sorte que é possível discernir elementos seus no enredo cheio de façanhas, no ritmo marcado pelas repetições, no tom próximo da oralidade. A própria concepção do enredo, fundada na narração dos feitos de um herói, inspira-se no cordel e, mesmo, na mais longínqua herança narrativa. Daí, as imagens arquetípicas, as referências lendárias e o substrato mitológico que permeiam diversas passagens, aproximando o texto dos padrões do velho *romance* ou “estória romanesca”.¹

¹Segundo Northrop Frye, a estória romanesca “é, de todas as formas literárias, a mais próxima do sonho que realiza o desejo.” *Anatomia da Crítica*, S. Paulo, Cultrix, s/d, p. 185. Isto ocorre em função do predomínio da subjetividade e das abstrações arquetípicas sobre a concretude do real. A estória romanesca situa-se entre os “dois extremos da invenção literária”, o mito e o

Por outro lado, o autor incorpora também a herança da narrativa burguesa que se difundiu e arraigou entre nós e constrói um romance de aprendizagem em que se evidenciam as relações com os motivos e tratamentos folhetinescos. O emprego da repetição como princípio construtivo, as inúmeras barreiras colocadas no caminho triunfante do protagonista, o ritmo ágil e a variedade das ações demonstram que as convenções do folhetim também se fazem presentes. E, junto com elas, as emanções melodramáticas visíveis nos exageros mórbidos, nas coincidências, nas mudanças bruscas do destino, no maniqueísmo de situações e personagens.

O resultado dessa mistura de formas e linguagens é o que denomino *romance romanesco*, fruto da combinação do *popular* com o *popularizado*: dos componentes primitivos incrustados na tradição da narrativa oral com as formas consagradas da herança romanesca dos séculos XVIII e XIX. O objetivo dessa combinação de formas é difundir a mensagem partidária de elevação do oprimido, materializada em *Jubiabá* no processo de construção do herói proletário.

Esse herói é Antônio Balduíno, o Baldo de *Suor*, antes figura meramente decorativa nas histórias fragmentárias do casarão, agora figura central do novo romance. Este se divide em três partes, abrangendo a formação do personagem, desde a infância no "Morro do Capa-Negro" até seu desabrochar como líder proletário: "Bahia de Todos os Santos e Do Pai-de-Santo Jubiabá" (infância e adolescência), "Diário de um Negro em Fuga" (juventude) e "ABC de Antônio Balduíno" (idade adulta).

O começo do romance é cinematográfico. Em pleno Largo da Sé, a multidão assiste a uma luta de boxe na qual se batem o alemão Ergin, "campeão da Europa Central" e Baldo, o "campeão baiano". A narração é precisa, a cena se desenvolve num suceder de frases curtas que mais parecem tomadas de vários *camera-men*, dando conta ora da vantagem do brasileiro, ora do alemão; ora enfocando as reações da plateia, ora as interferências do juiz. O livro se abre *in medias res* e só mais tarde o leitor ficará sabendo quem é este Baldo que já por duas vezes derrubou o oponente, para delírio da plateia de estudantes, estivadores, soldados e operários. Eles se exaltam com seu campeão, mas o vão sem piedade quando Ergin toma a frente da luta e Balduíno se agarra às cordas para não cair: "Negro fêmea! Mulher com calça! Aí loiro! Dá nele."²

Os primeiros movimentos da narrativa indicam que o personagem tem uma vida pública, que se expõe nas ruas para delas ter de volta rejeição ou aplauso. A cena antecipa o traço de "artista da vida" que o acompanhará

naturalismo, tendo a propriedade de "deslocar o mito numa direção humana e, todavia, em contraste com o 'realismo', de convencionalizar o conteúdo numa direção idealizada." Idem, p. 138-9.

² AMADO, Jorge. *Jubiabá*, Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 16.

por boa parte do texto: órfão, mendigo, malandro, capoeira, boxeador, sambista, artista de circo, poeta de ABC. Balduíno quase sempre está em público: junto aos moleques do morro, chefiando pivetes nas ruas, expondo-se nos ringues e picadeiros, envolvendo-se em pancadarias nas feiras, encantando as mulheres com sua voz. E mais tarde, no decorrer da greve, participando dos piquetes, discursando nas assembléias, tentando esvaziar a macumba do pai-de-santo Jubiabá.

No tablado da praça, ele retoma a iniciativa e a luta se aproxima do fim:

Foi quando o alemão voou para cima dele querendo acertar no outro olho de Balduíno. O negro livrou o corpo com um gesto rápido e como a *mola de uma máquina que se houvesse partido* distendeu o braço bem por baixo do queixo de Ergin, o alemão. O campeão da Europa Central descreveu uma curva com o corpo e caiu com todo o peso.

A multidão, rouca, aplaudia em coro:

- BAL-DO... BAL-DO... BAL-DO...

O juiz contava:

- Seis... sete... oito...

Antônio Balduíno olhava satisfeito o branco estendido aos seus pés.³

A rapidez com que o personagem desvia de um golpe para desfechar outro logo em seguida, se insere na dimensão de intensa mobilidade que o caracteriza em toda a narrativa. A imagem da *mola* é significativa não apenas do gesto decisivo para a definição do combate inicial, mas aponta para o procedimento básico de condicionar aos constantes deslocamentos a vitória nas lutas maiores que irão se seguir. Metáfora privilegiada, a *mola* representa a positividade impulsionadora que move *Jubiabá* e aponta para a concepção de percurso ascensional entranhada na própria estrutura do romance. Quanto a Balduíno, a agilidade não está só no corpo do personagem ou nos vários papéis que desempenha. Está também nas transformações de uma vida que vai ter a *rebeldia* como meio e a *procura* como fim. Sua vitória, logo na abertura do livro, assinala a opção e a postura do romance proletário de Jorge Amado em favor dos marginalizados. E o fato de um afro-brasileiro vencer um ariano num embate físico ganha um sentido especial frente ao contexto racista da época, em que pontilhavam os mitos arianistas e as teorias eugênicas propagadas pelo nazismo.⁴

Por outro lado, é preciso ressaltar o ineditismo de um romance cujo protagonista é negro, pobre e favelado. Acrescente-se a isto a condição de

³ AMADO, *op. cit.*, p. 17, grifos nossos.

⁴ Nesta cena, Jorge Amado antecipa em um ano o que ocorreria em Berlim nas Olimpíadas de 1936, quando o afro-americano Jesse Owens desmentiu a propaganda nazista derrotando os europeus e arrebatando quatro medalhas de ouro no atletismo.

ganhar a vida no trabalho braçal, seja nas plantações de tabaco ou no cais do porto. A passagem acima pertence a um momento fugaz, em que Balduino vende sua força física a um empresário de boxe. O fato desta cena abrir o romance confere a ela um sentido emblemático, fundado na conjunção do *trabalho manual* com a *luta*. Por aí já se revela o propósito de abalar o preconceito que relegava este trabalho aos descendentes de escravos. A trajetória do personagem visa demonstrar não só que estes podem conquistar de fato a cidadania, bem como tomar nas mãos o próprio futuro.

O sentido de *luta* vai marcar muito mais do que o primeiro contato do personagem com o leitor. Balduino surge como alguém que bate e vence, mas que também sofre revezes. Sua vitória não ocorre sem o sacrifício dos socos no rosto, dado que já aponta para a faceta heróica com a qual o texto irá recobrir sua figura. Assim será nos demais confrontos que irão pontear seu percurso e isto confere um sentido bem definido à cena de abertura. Ela demarca o traço primordial do sujeito-lutador e passa a presidir com seu simbolismo toda a trajetória que se seguirá.

Jubiabá possui um enredo em espiral, marcado por avanços e recuos, e estruturado de forma a abranger o percurso evolutivo do personagem em suas várias etapas. Estas constituem sete momentos bem delineados na narrativa, abaixo resenhados. Cada um deles tem uma localização espacial definida, com ações e situações que evidenciam o processo de crescimento embutido na peregrinação.

O primeiro momento é o da infância no "Morro do Capa-Negro", onde Balduino surge aos oito anos já chefiando um bando de moleques e envolvendo-se em "traquinagens inconfessáveis". O texto enfatiza a vida solta, sem pai nem mãe, os controles débeis da tia. A cidade surge como lugar mítico onde mais tarde ele terá que provar sua força. Vista do alto, ganha traços de animal medonho que ruge, chora, inquieta e seduz. O morro representa o espaço elevado da pobreza honesta e da pureza infantil. Abaixo dele, a cidade se assemelha ao mundo demoníaco, labiríntico, que Balduino terá que dominar para firmar sua virtude sobre as ambições mesquinhas, as intrigas e os perigos que o ameaçam. No romanesco popular, a urbe tem o sentido imemorial de lugar destinado à convergência não só dos seres errantes, mas de todos os acasos e coincidências (benéficas ou funestas) impelindo ao deslocamento e à aventura.⁵

A trama do livro pode ser lida como variação de um modelo arquetípico - o do *mythos* da procura - em suas quatro fases: o conflito (*ágon*), a luta de morte (*pathos*), o despedaçamento (*sparagmós*) e o

⁵ Cf. BORY, Jean-Louis. "Premiers Éléments pour une Esthétique du Roman-Feuilleton". In: *Tout feu tout flame*. Paris: Julliard, 1966, p. 31-32.

reconhecimento (*anagnórisis*).⁶ Essa estrutura primitiva, largamente absorvida pelo romance popular, simplifica e encaminha a aventura de Antônio Balduino para o campo da empatia imediata com o público. O autor adota o procedimento romanesco de fazer a narrativa cumprir um caminho previamente anunciado. No caso, um caminho marcado pelo apego à liberdade e disposição do personagem em "não ser escravo". No entanto, com a doença da tia, Baldo sai do morro para "ser criado" na casa do Comendador. Deste modo, arma-se o conflito, gerador da procura, e a infância termina marcada pela despedida do pai-de-santo: "quando crescer venha cá, quando tiver homem." (p. 52) O personagem é impulsionado para fora do espaço original sabendo que a ele deverá retornar. Com isto, temos anunciado o enredo helicoidal, ao mesmo tempo *circular* – pelos constantes retornos; e *linear* – pela progressiva transformação do protagonista.

A permanência junto à família do comerciante configura o segundo momento da trajetória. Dos 12 aos 15 anos, Balduino presta pequenos serviços, frequenta a escola e aprende a dissimular e mentir, quando necessário. Criadinho e menino de recados, desfruta a companhia meiga de Lindinalva e daí surge o amor platônico que o acompanha em todo o romance. O conflito se coloca nas agressões e mentiras de Amélia, a superior hierárquica que cumpre na história a velha função da mexeriqueira invejosa e má. Logo uma acusação infundada interrompe a relativa estabilidade que opunha o carinho de Lindinalva às surras de Amélia. A ruptura se completa com o *pathos* da morte de Luíza, a tia que fazia as vezes de mãe. Perdem-se as referências femininas, perde-se a inocência; morre a criança e o herói se desloca rumo à nova *persona*. Crescido, ele parte e vai habitar os becos sinuosos da cidade, cai no ventre do Leviatã.

O espaço da rua inaugura o período da liberdade malandra, num certo sentido um retorno à molecagem da infância: Balduino chefia o bando de adolescentes que vive de esmolas e pequenos delitos. "Imperador das ruas", a "cidade da Bahia" é seu reino⁷. A narrativa se enriquece com a chegada dessa "corte" onde se destacam o anão Viriato e o patético Gordo, que vai cumprir o papel de escudeiro e amigo fiel, com suas rezas e estampas de santos. O desajuste que cada um dos moleques retrata é atenuado pela idealização romanesca e o narrador mais de uma vez se refere à "gargalhada que estrugia pelas ruas ladeiras e becos da cidade" (p. 70), em oposição às tensões da vida marginal. Mas o conflito está sempre

⁶ Valemo-nos da teorização de Northrop Frye, *op. cit.*, p. 185-191.

⁷ O epíteto se encaixa nas convenções adotadas em *Jubiabá*. Segundo Frye, o herói romanesco vive num "mundo superior" ao dos homens comuns, daí se justificando a superposição do personagem ao arquétipo do Imperador.

presente e se adensa no *pathos* da prisão e tortura do grupo e na morte de "Felipe, o Belo".⁸

O episódio marca o fim do período, o personagem volta ao espaço de origem, dando início ao quarto momento da peregrinação. Não é mais o menino que partiu; está crescido e adere à herança malandra do pai, aprimora-se no violão e na capoeira. A recusa do trabalho é inscrita como afirmação de liberdade numa perspectiva romanesca de idealização da vadiagem. A música e a capoeira emolduram o cenário de aventura juvenil: o herói se envolve em namoros e brigas e, numa delas, é descoberto por Luigi, que o traz para o boxe, transformando-o logo em "campeão baiano de todos os pesos". A "Lanterna dos Afogados" ganha destaque como espaço de celebrações e encontros do lumpesinato boêmio.

Essa fase se encaixa à perfeição no modelo romanesco de juventude despreocupada e inocente, marcada pelo companheirismo. O caráter ingênuo e sonhador de Balduíno tem um contraponto trágico na figura de Viriato, o amigo que surge nos momentos de farra para lembrar a miséria da condição lumpen. A tristeza vem da consciência da marginalização e o herói reitera que Viriato "sabe mais" do que todos eles. O anão cumpre um papel semelhante ao do bobo ou bufão, qual seja, o de porta-voz da verdade e do bom senso. Segundo Frye, tal figura "representa, no mundo de sonhos da estória romanesca, a forma encolhida e murcha da realidade prática que desperta."⁹ Além disso, o suicídio de Viriato é importante também para a atualização do significado arquetípico do mar como espaço da morte e mundo demoníaco. O anão é tragado pelas ondas porque "era sozinho" e "tava procurando acertar o caminho de casa" (p. 100).

Esse novo *pathos* corresponde ao anúncio de nova barreira entre o personagem e a heroína, que se prepara para casar com outro. O mal de amor leva à derrota no boxe e ao fim do "campeão baiano de todos os pesos". Temos, então, o momento do *sparagmós*, Balduíno mergulha no desespero e se afasta em busca do "caminho do mar", embarcando no saveiro de mestre Manoel. O simbolismo de errância e aventura é reforçado pela figura de Maria Clara, de forte descendência mitológica. Qual deusa marinha, a companheira do mestre domina os ventos, "compra o mar" com sua música e guia o "Viajante Sem Porto" por sobre as águas revoltas.

Pelo mar, o Balduíno chega ao universo das plantações de tabaco do interior baiano, onde conhece a fome e a exploração. Após as etapas vadias, essa é uma fase de reclusão e sofrimentos. Por outro lado, o tempo vivido na fazenda (recebendo "destões" por dia e dormindo em cama de varas) é parte importante da formação que o levará a se identificar e se integrar ao proletariado emergente. O mundo do trabalho alienado tenta enquadrar o

⁸ Novamente o texto recorre a uma variante arquetípica, agregando à figura do menino a imagem lendária do Rei da França.

⁹ *Op. cit.*, p. 195.

jovem pouco afeito à disciplina. Em vão. Logo uma rixa amorosa leva-o à luta de morte com o capataz e provoca nova fuga. O herói se arrisca, mas vence e isto expressa o *ágon* romanesco predominando sobre o *pathos* e o *sparagmós*, ao mesmo tempo que os relativiza. Perseguido, Balduíno se oculta no labirinto da mata para logo depois ressurgir corajoso, navalha em punho, amedrontando os que o cercavam. Ele foge, corre, ganha um talho no rosto, mas é salvo por um velho sem nome – *deus ex machina* – que o esconde e cura a ferida.

O sexto momento do enredo é o que melhor condensa o aspecto de mobilidade imposto à vida do personagem, pois começa num vagão de trem e acaba num barco, de volta a Salvador. É uma errância ainda labiríntica, onde, novamente por acaso, Balduíno encontra o ex-empresário de boxe, que o leva à existência itinerante do circo, trabalhando ora como lutador, ora como coadjuvante de pantomimas. A precariedade dessa situação, expressa na indigência financeira do personagem e na decadência do circo, confere a este momento um sentido de *via-crucis*: a cada novo lugarejo o circo chega menor e com menos componentes, até se extinguir a partir da morte de Giuseppe, nome mais importante do elenco.

Nos seis momentos aqui resenhados, temos a repetição da mesma estrutura: o conflito se agrava, rompe-se o débil equilíbrio existente, sobrevém o *pathos* e o herói renasce crescido e revigorado no estágio seguinte, estabelecendo-se um novo equilíbrio, a que se segue novo conflito. A mobilidade e a capacidade de adaptação marcam fortemente o personagem.

Nesse instante, Baldo vive o ponto máximo da crise de identidade e de uma procura que ficará momentaneamente sem sentido, pois que a amada se transforma em anjo caído. É o momento infernal onde o *pathos* (que ao longo do percurso vai envolvendo o herói, mas sem atingi-lo diretamente) mais se aproxima. A visão da amada prostituída impele-o ao desespero mórbido, mal apaziguado pelos poderes de pai Jubiabá.¹⁰ Lindinalva, à beira da morte, consegue, porém, recuperá-lo para a vida ao se arrepender e reconhecer as virtudes de Balduíno confiando-lhe a criação do filho. É também o momento em que este se afirma perante a amada, demonstrando nobreza de sentimentos e de caráter.

Nessa variante do *mythos*, a *anagnórisis* se antecipa ao *pathos*. A morte de Lindinalva salva a vida do herói ao lhe destinar uma nova missão. Ou melhor, *pathos* e *anagnórisis* ocorrem juntos, romanescamente simultâneos: morre o rapaz, o malandro, a rebeldia ingênua; surge o adulto, o “pai” e, posteriormente, a consciência de classe. Na greve, Balduíno se sente “nascendo de novo” e, na assembleia, ele não vai discursar, mas “contar” a história de sua procura para em seguida ser consagrado/reconhecido

¹⁰ No âmbito da estória romanesca é comum que o herói órfão encontre um novo pai na figura de um “velho sábio” (Jung). Frye lembra os papéis desempenhados por Merlim e Próspero, nessa linha. *Op. cit.* p. 193.

como líder. O renascimento e o triunfo final do herói configuram o ponto máximo da *anagnórisis*. Todavia, o encontro da amada e da identidade virtuosa e combativa não o confina à passividade dos vencedores. O espírito do *ágon* se repropõe e o romance termina com o personagem querendo sair para fazer a "greve em todos os portos".

Em *Jubiabá*, ocorre, pois, a diluição do *pathos* nas sete "histórias" que compõem a narrativa, a morte se espraiando justamente para não recair sobre o corpo do protagonista: Luíza, Felipe, Viriato, Giuseppe, Lindinalva e outros são entes mais ou menos queridos sacrificados pelo texto em favor do crescimento/renascimento de Balduíno. Dentro desse simbolismo de vida e morte, começo e fim, vai surgir a nova identidade do personagem, que vê seu destino cruzar-se com o da criança e, ao mesmo tempo, com o de sua classe.

Temos, portanto, o enredo consecutivo e progressivo do velho romance medieval deslocado para a narrativa da emancipação individual e política típica da modernidade. As idas e vindas do personagem, a combinação de circularidade com linearidade ascensional revelam a trajetória em espiral da narrativa, como se esta funcionasse como ampliação da *mola* propulsora da cena inicial, a impelir reiteradamente o personagem rumo à formação da consciência. No momento em que se atenta para o formato helicoidal do enredo, mais se percebe a carga emblemática da cena inicial e da imagem da *mola*, na configuração de uma perfeita homologia entre expressão e pensamento. O sentido impulsionador de *Jubiabá* está presente tanto nas ações narradas, quanto na própria estrutura do romance. O que se vê é um contínuo arremesso à ação, espécie de soco na inércia do leitor, enfatizado, inclusive, pelo retorno de Balduíno em escritos posteriores, sempre alçado a situações de protesto ou confronto.

Em *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin estuda a tradição do *Bildungsroman* desde os clássicos segundo o critério da "assimilação do tempo histórico real e do homem histórico nesse tempo", estabelecendo cinco tipos principais. O primeiro, ligado à tradição idílica do século XVIII, "representado por Hippel, Jean-Paul e, em parte, por Sterne", constrói a temporalidade em forma de ciclos; o segundo, feito, entre outros, por Wieland e Wetzell, toma a vida como aprendizado e conduz sempre à desilusão diante do "mundo-escola"; no terceiro, de tipo biográfico, o destino do personagem estaria ligado a um conjunto de circunstâncias ou acontecimentos que modificam uma vida, como em *David Copperfield*. O quarto tipo seria o do *Bildungsroman* didático-pedagógico, exemplificado no *Émile*, de Rousseau. E, por fim, o exemplar realista, de todos o mais importante: aquele em que "a evolução do homem se apresenta em indissolúvel relação com a formação histórica", e cujos protótipos

poderiam ser tanto *Pantagruel* ou *Gargantua*, como *Simplicissimus* ou *Wilhelm Meister*.¹¹

Os vínculos de *Jubiabá* com essa tradição evidenciam-se a partir da evolução do personagem, não só em termos de seu aprimoramento enquanto indivíduo, mas também na medida de sua inserção no devir histórico, na crescente organização e participação dos trabalhadores no processo político brasileiro. Da infância lúmpen à maturidade proletária, *Jubiabá* expõe a formação de seu protagonista através dos "sete tempos", que funcionam como ciclos do *Bildungsroman*. Ao lado disso, é possível constatar a heterogeneidade de seu modelo construtivo: na aprendizagem de Balduíno há elementos tanto do *Wilhelm Meister* goethiano quanto do *David Copperfield*, de Dickens, mesclados ao tom de elevação do proletariado oriundo das narrativas soviéticas e do neorrealismo dos anos 30.

Para Lukács, o livro de Goethe tematiza a "reconciliação do homem problemático – dirigido por um ideal que para ele é experiência vivida – com a realidade concreta e social." Lembra em seguida que esta reconciliação "não pode nem deve ser um simples acomodamento", nem muito menos uma "harmonia pré-estabelecida", sendo o personagem "forçado a procurá-la à custa de difíceis combates e de penosas vagabundagens, ao mesmo tempo em que deva estar, contudo, em condições de alcançá-la".¹²

Em *Jubiabá*, esta integração ao todo social passa por mediações inexistentes na obra goethiana, a começar pela origem burguesa de Wilhelm, bastante diferente da quase indigência que marca a condição lúmpen de Balduíno. De início, o ideal de vida expresso no romance amadiano conflita inteiramente com a aludida reconciliação, ao propor a "liberdade" do marginal como alternativa à "escravidão" das ocupações proletárias. O caráter de Balduíno vai sendo delineado a partir de situações sociais bastante distintas das que produziram a ascensão burguesa na Alemanha. Ele cresce tomando ciência de uma memória familiar marcada pela tradição da rebeldia social e de uma memória comunitária que denuncia a permanência, em novos moldes, da exploração vivida pelos antepassados.

A aproximação entre os dois romances começa a se delinear a partir da recusa dos protagonistas a uma integração social pacífica e sem traumas. O ideal malandro aponta para a recusa dos caminhos proletários existentes no Brasil da década de 30; da mesma forma que o ideal artístico do jovem Wilhelm Meister para a recusa do destino burguês que a vontade do pai lhe apontava. Os dois textos, ao serem confrontados, expõem um

¹¹ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes 2003, p. 217-222.

¹² LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Lisboa: Presença, s/d, p. 155.

jogo de semelhanças e diferenças. No romance de formação burguês, o personagem se preocupa com seu destino individual e com a concretização plena de suas potencialidades. Na carta dirigida ao amigo Werner (terceiro capítulo do quinto livro) Wilhelm deixa claros seus propósitos de ascensão social, mostrando-se consciente das dificuldades que aí se colocavam em função de sua origem não aristocrática.

Ora, eu tenho uma inclinação irresistível precisamente para a formação harmoniosa de minha natureza, a qual o meu nascimento recusa-me... Eu não nego agora que o meu impulso de ser uma *pessoa pública*, de atuar e fazer boa figura em um círculo mais amplo, torna-se cada dia mais irresistível... Você bem vê que tudo isso só é encontrável para mim no *teatro* e que apenas neste elemento único eu posso movimentar-me e formar-me. No palco, o homem formado aparece tão bem personificado em seu brilho como nas classes altas¹³

O texto evidencia a opção artística como alternativa para uma formação que eleve o jovem ao mesmo patamar de reconhecimento social desfrutado pela classe dominante. Sem abdicar de seu ideal humanista, Wilhelm quer subir no palco como quem sobe na vida. Esse desejo de ascensão tipicamente burguês não existe em Balduino. Tudo o que o personagem amadiano quer é "não ser escravo" e essa busca de liberdade leva-o primeiro à rebeldia malandra e, em seguida, à militância operária. Quanto a seu pai, ficamos sabendo que Valentim foi, na mocidade, jagunço de Antônio Conselheiro e amante de muitas mulheres, que bebia bastante e que morreu "debaixo de um bonde num dia de farra grossa." A rebeldia "primitiva" do pai (no sentido de Hobsbawm), sua vida boêmia e a morte prematura levam o pequeno Baldo a tomá-lo como exemplo:

Tudo que ouvia contar de grande e rocambolesco julgava logo que o pai fizera a mesma coisa ou coisa melhor. Quando ele e os outros negros do morro iam brincar de quadrilha, e o interrogavam sobre quem ele queria ser, ele, que não fora ainda ao cinema, não queria ser Eddie Polo, nem Elmo, nem Maciste.

– Quero ser meu pai...¹⁴

Valentim surge como expressão da valentia, do inconformismo e de tudo quanto há de heroico na mente infantil. Esse paradigma de comportamento, ligado aos padrões romanescos, irá sendo paulatinamente

¹³ Goethe. *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, livre V. Paris, Aubier Montaigne, 1983. Para esta citação, optamos pela tradução de Marcus Vinicius Mazzari, direto do original, que é parte de seu ensaio "Utopia de Formação e Utopia Social nos Romances *Wilhelm Meister Lehrjahre* e *Wilhelm Meister Wanderjahre*". S. Paulo, FFLCH/USP, 1982, cópia mimeografada. Grifos nossos. Essa carta é também analisada no posterior volume *Labirintos da aprendizagem*, capítulo "Metamorfoses de Wilhelm Meister: O verde Henrique na tradição do Bildungsroman" (São Paulo: Editora 34, 2010, pp. 109-113).

¹⁴ AMADO, *op. cit.*, p. 22.

assumido pelo filho, que também cultua os feitos de Zumbi dos Palmares e dos cangaceiros nordestinos.

Como Wilhelm, Balduino irá se tornar uma pessoa pública, mas em função da necessidade social e não da racionalidade que move o personagem goetheano. Além disso, vai exhibir-se em tablados de ringue e de circo, nunca num teatro. Em lugar dos dramas alemães, encenará o melodrama *Os 3 Sargentos*; ao invés da formação letrada, terá a escola das ruas. O personagem de Goethe evolui do teatro para a medicina e finda sua peregrinação integrado ao avanço econômico e social da burguesia. O personagem amadiano sai do tablado para a estiva e termina liderando uma greve cujo referencial é a utopia socialista, e não a "ideologia da filantropia burguesa em sua formação utópica" que permeia o *Wilhelm Meister*.¹⁵

Tais diferenças colocam *Jubiabá* como apropriação do modelo do romance de formação burguês. Balduino se integra à realidade, mas para transformá-la "por dentro", exercendo o papel subversivo de ajudar a romper estruturas estagnadas. Já Wilhelm assume o tecnicismo implícito à vitória da revolução industrial, torna-se médico, e ocupa uma função valorizada na nova sociedade. Inclui-se, portanto, no novo equilíbrio estabelecido. Enquanto isso, Balduino vai também assumir a ascensão de sua classe, mas ainda na fase reivindicatória, basicamente voltada para o questionamento e abalo da ordem vigente.

Assim, o *Bildungsroman* amadiano afasta-se e, mesmo, opõe-se a seu correspondente europeu pelo encaminhamento dado ao desenrolar da trama. Ao contrário de Wilhelm, Balduino não sofre o processo de acomodação diante da vida e de reflexão sobre o passado que marca a maturidade experiente do personagem de Goethe. Acrescente-se o fato de que este transita por um processo de formação basicamente individual (apesar de todo o envolvimento com a Sociedade da Torre) e sai da crise para o cômodo enquadramento final.

Enquanto se restringe a esta recusa malandra do sistema, *Jubiabá* aproxima-se mais do romance de aventuras do tipo *Tom Jones* ou *David Copperfield*. Não deixa de ser uma narrativa de aprendizagem, mas centrada nas peripécias que compõem a biografia de um pequeno *outsider*. Trata-se de um percurso todo ele pessoal, conforme atestam as considerações de Mikhail Bakhtin: "a formação se processa no tempo biográfico, passa por etapas individuais, singulares. Ela pode ser típica, mas esta já não é uma tipicidade cíclica. Aqui a formação é o resultado de um todo um conjunto de mutatórias condições de vida e acontecimentos, de atividade e de trabalho."¹⁶

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. São Paulo: Cultrix-EDUSP, 1986, p. 59.

¹⁶ BAKHTIN, M. *op. cit.* p. 221.

Nos seis primeiros momentos de sua trajetória, o protagonista vai sendo levado pelas circunstâncias e não tem sobre elas o poder do livre arbítrio. A nosso ver, o lado ingênuo de sua identidade não deriva do racismo autoral, como quer a interpretação de David Brookshaw.¹⁷ Trata-se de uma identidade em construção. A imaturidade do jovem é enfatizada justamente para se contrapor ao novo Balduíno que vai surgir na fase do engajamento e que percebe, com a greve, quão falsa era a liberdade da vida lúmpen. A sucessão de espaços, ocupações e deslocamentos a que o personagem é submetido visa ressaltar seu vazio interior como preço da vadiagem na formação do caráter. Apesar da "boa vida" de samba, mulher e cachaça, que viveu desde o período das ruas até o final do circo, Balduíno, ao voltar desta última etapa, começa a se dar conta de que "já foi tudo e não é nada." (p. 245) Inicia-se, então, a fase crucial do questionamento que anuncia a passagem para a idade adulta.

O personagem está envolvido num processo de idealização da consciência coletiva de nítida coloração épico-romanesca. Sua formação é mais política e comunitária do que propriamente individual: é toda uma classe que se levanta e luta por direitos mínimos de cidadania. Entre a formação do homem burguês e a do proletariado insurgente, existe a distância que vai da postura reflexiva, mas enquadrada, do Wilhelm maduro para a busca permanente de uma ação desequilibradora por parte de Balduíno.

Quanto à aprendizagem no sentido restrito de formação cultural, vale lembrar que o *Bildungsroman* já tinha marcado sua presença na literatura brasileira do século XIX, podendo-se encontrar elementos seus na obra de Machado e em *O Ateneu*, de Raul Pompéia. Em ambos, persiste uma atitude crítica, concomitante ao processo de crescimento e integração social dos personagens, o que coloca seus textos como variantes da tradição do *Bildungsroman*. Em Machado, esta variação é acidamente paródica, como se pode ler em *Memórias póstumas de Brás Cubas*; já em *O Ateneu*, tende à estilização. No caso de *Jubiabá*, no entanto, não cremos haver uma intenção consciente de parodiar, mas sim a adesão a um padrão romanesco – o da formação do herói – já adotado, inclusive, em *País do Carnaval e Cacaú*.

Da mesma forma que neste último, em *Jubiabá*, a questão da aprendizagem é deslocada para o universo das classes populares, afastadas da educação convencional. O saber que por aí perpassa vem da experiência vivida, do testemunho ou da literatura oral. Trata-se de um saber prático, imediatista, nascido das dificuldades cotidianas e dos exemplos de luta e resistência. A história dos bandidos é um exemplo. Balduíno as conhece

¹⁷ BROOKSHAW, David. *Raça & Cor na Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983, p. 133-7.

através dos *causos* contados nas conversas dos adultos. Os feitos dos cangaceiros surgem hipertrofiados em meio às histórias de assombrações, contos de fadas e casos da escravidão. O narrador enfatiza que o personagem "dava a vida por uma história e melhor ainda se esta história fosse em verso" (p. 26) e, assim, já aponta a face poética do futuro sambista e poeta de ABC. Por outro lado, há as narrativas que denunciam a vida dos moradores e a miséria responsável pelas reduzidas possibilidades de inserção social das crianças:

Antônio Balduino ouvia e aprendia. Aquela era a sua aula proveitosa. Única escola que ele e as outras crianças do morro possuíam. Assim se educavam e escolhiam carreiras. Carreiras estranhas aquelas dos filhos do morro. E carreiras que não exigiam muita lição: malandragem, desordeiro, ladrão. Havia também outra carreira: a escravidão das fábricas do campo, dos ofícios proletários.

Antônio Balduino ouvia e aprendia.¹⁸

Mais adiante, o texto recoloca o problema da destinação social dos habitantes da favela:

A vida no morro do Capa-Negro era difícil e dura. Aqueles homens todos trabalhavam muito, alguns no cais, carregando e descarregando navios, ou conduzindo malas de viajantes, outros em fábricas distantes e em ofícios pobres: sapateiro, alfaiate, barbeiro. Negras vendiam arroz-doce, munguzá, sarapatel, acarajé nas ruas tortuosas da cidade, (...) lavavam roupa, (...) eram cozinheiras em casas dos bairros chiques. Muitos dos garotos trabalhavam também. Eram engraxates, levavam recados, vendiam jornais. (...) E não se revoltavam porque desde há muitos anos vinha sendo assim: os meninos das ruas bonitas e arborizadas iam ser médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, homens ricos. E eles iam ser criados destes homens. Para isto é que existia o morro e os moradores do morro.¹⁹

Fica patente a rigidez de uma estratificação social que nega aos remanescentes de escravos acesso a atividades que lhes possibilitem alcançar um outro nível de vida. O morro, enquanto espaço lumpen-proletário, é dominado pela "tradição da escravidão ao senhor branco e rico", configurando-se a marginalidade como opção única ao *status quo*.

Raros eram os homens livres do morro: Jubiabá, Zé Camarão. Mas ambos eram perseguidos: um por ser macumbeiro, outro por malandragem. *Antônio Balduino aprendeu muito nas histórias heroicas que contavam ao povo do morro e esqueceu a tradição de servir. Resolveu ser do número dos livres, dos que depois teriam ABC e modinhas e serviriam de exemplo aos homens negros, brancos e mulatos, que se escravizavam sem remédio.*²⁰

¹⁸ AMADO, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹ AMADO, *op. cit.*, p. 39.

²⁰ AMADO, *op. cit.*, p. 39-40, grifos nossos.

Eis a gênese do ideal de liberdade que subjaz à rebeldia do protagonista. Ela está nos exemplos do pai e dos cangaceiros; do pai-de-santo e do capoeirista. Exemplos que tanto são narrados nas epopeias caboclas dos ABCs, quanto vividos ou testemunhados pelo herói. Desta forma, revela-se mais uma vez a crença autoral no poder formador da literatura, já que tanto a narrativa popular quanto o caso "real" servem de referência à decisão do menino. A atração de Balduino pela poesia que seduz e ensina é a mesma de Jorge Amado perante seu próprio engajamento.²¹

A poesia de cordel conta a história dos cangaceiros, colocando-os como homens insubmissos ao mandonismo nordestino e, quase sempre, ocultando sua vinculação às próprias oligarquias. Nas toadas, desafios e ABCs, Lampião ou Antônio Silvino têm seus prodígios hipertrofiados, tanto no campo da valentia, quanto no da crueldade. Há as biografias de puro heroísmo e há, por exemplo, o cordel da *Chegada de Lampião no Inferno*. É dentro desta ambiguidade que os bandidos são captados pela massa analfabeta que identifica, nesses folhetos, uma forma de "historiografia" do oprimido.²²

Mas *Jubiabá*, ao contrário de *Seara Vermelha* ou da biografia de Prestes, restringe-se ao heroísmo idealizante, enfatizando apenas o exemplo de insurreição, representado pelos cangaceiros e seu papel na formação do futuro líder. Mais interessante ainda é o encanto demonstrado pelo autor (e por seu personagem) diante de uma poesia cujos heróis têm a mesma origem social de seus leitores; e que, por isto mesmo, "desce" a ponto de promover a identificação do leitor/ouvinte não com o herói burguês, mas com um semelhante glorioso.

Essa chegada do oprimido ao primeiro plano da cena narrativa corresponde à sua emergência na cena social. Isto se dá tanto através de fenômenos pré-políticos como o messianismo ou o banditismo social do interior nordestino, quanto pela mão da crescente presença proletária no cenário político dos centros urbanos. Não é de modo algum fortuito que mais tarde Balduino faça o "ABC de Zumbi dos Palmares" e Jorge Amado o "ABC de Antônio Balduino". Na tentativa de identificar o personagem ao maior herói negro do Brasil, o autor faz mais do que um resgate, uma apropriação; traz do passado o exemplo de Palmares para servir de referência às lutas do presente, utilizando a poesia popular como elemento mediador. Mais uma vez, temos revelado o intuito que move o romance

²¹ Na antiga "Apresentação" a *Capitães da Areia*, retirada das edições posteriores, o autor opunha de forma maniqueísta seu "sadio panfletarismo" ao "misticismo falso" e à "inutilidade do pessimismo reacionário".

²² Cf. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, *Os Cangaceiros*. São Paulo, Duas Cidades, 1977. E ainda FACÓ, Rui, *Cangaceiros e Fanáticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

proletário em se configurar enquanto história do oprimido, contraposta à história oficial.²³

Nesse apego a fatos ausentes na historiografia dos vencedores e, mesmo, na literatura regionalista anterior, reside a grande força e a razão do impacto causado pelo romance de 30. Pela primeira vez, o subalterno vai ser não apenas o protagonista, mas também o indivíduo que luta contra a opressão. Surge, portanto, um novo sentido para o *Bildungsroman*, cujo desburguesamento leva à construção do herói proletário e camponês, contribuindo assim para a edificação de uma perspectiva crítica. Esse aspecto questionador existe não só nos textos amadianos mais diretamente políticos, mas em quase todo o romance dos anos 30. A respeito da repercussão social destas obras, Antonio Candido nos dá seu depoimento de jovem leitor daquela época:

A grande descoberta que a classe média alfabetizada estava fazendo era a do próprio povo que vivia a seu lado; *estávamos aprendendo, através da literatura*, a respeitar e identificar o camarada da fazenda, o rachador de lenha de pé no chão, porque naquele tempo a maior parte do brasileiro andava sem sapato. *Essa literatura nos ensinava a dar um certo status de dignidade humana a essa gente.*²⁴

Aí está a comprovação do efeito pedagógico do romance de 30 na demolição de preconceitos oriundos da mentalidade patriarcal. Se nestas camadas pessoas passam a respeitar e reconhecer dignidade no homem do povo, o proletariado das grandes cidades encontra, nesses romances, estímulos para reivindicar. Assim, fecham-se dois grandes circuitos: o que parte da História para o texto e deste para a intervenção na realidade presente; e o que parte da formação do herói para a formação do leitor.

No romance, a greve é encenada enquanto acontecimento acima de tudo pedagógico:

Antônio Balduino fala. Ele não está fazendo discurso, gente. Está é contando o que viu na sua vida de malandro. Narra a vida dos camponeses nas plantações de fumo, o trabalho dos homens sem mulheres, o trabalho das mulheres nas fábricas de charuto. Perguntem ao Gordo se é mentira. Conta o que viu. Conta que não gostava de operário, de gente que trabalhava. Mas foi trabalhar por causa do filho. E agora via que os operários se quisessem

²³ Em artigo de 1927, Walter Benjamin encontra papel semelhante na prosa soviética daquela década: "a literatura russa atual é muito mais precursora de uma nova historiografia do que de uma nova beletrística. Mas sobretudo ela é um fato moral e um dos acessos ao fenômeno moral da Revolução Russa." *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*, cit., p. 105. Logo depois, seria a vez de Gramsci reconhecer que os "heróis da literatura popular, quando entram na esfera da vida intelectual popular, destacam-se de sua origem 'literária' e adquirem a validade do personagem histórico." In: *Literatura e Vida Nacional*, cit., p. 131.

²⁴ In: GARBUGLIO, José Carlos, BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim (Org.) *Graciliano Ramos*. S. Paulo, Ática, 1987, p. 426, grifos nossos.

não seriam escravos. Se os homens das plantações de fumo soubessem, também fariam greve...²⁵

O personagem reencontra seu destino de líder, agora dimensionado ao projeto de uma classe que se levanta. Fala dos que estão ausentes e pelos que estão ausentes. Além de representar a superação de barreiras intrínsecas à sua formação, o gesto simboliza a integração a um segmento específico da sociedade e à vanguarda operária que "toma" a cidade. No momento em que descobre a força do companheirismo proletário, o personagem "nasce de novo" e esse simbolismo utópico vai unir o nascimento do novo homem com o da nova classe, sob a égide da nova consciência.

O discurso do herói, na medida em que mostra o narrador pequeno-burguês doando uma consciência ao operário, desvela um movimento característico de quase toda obra engajada: o de *dar/tomar* a palavra. É curioso ver o narrador *compagnon de route* abrindo espaço aos interesses e reclamos do oprimido, ao mesmo tempo em que, ciente de sua postura de vanguarda do proletariado, literalmente fala por ele através do discurso indireto livre. Se isto é positivo em termos de desalienação da literatura no Brasil daquela época, por outro lado implica muitas vezes uma relação paternalista que idealiza o personagem. Ao referir-se à vida nas plantações de fumo, o narrador se trai e afirma que Balduino conta o que *viu* (não o que *viveu*...). O deslize é revelador da contradição formal inerente à postura de dar voz ao oprimido, mantendo, porém, o foco narrativo na terceira pessoa. Com isto, o poder de verdade da voz que narra continua externo ao universo narrado e submetido à onisciência autoral.

Já a questão da negritude – entendida aqui em sentido amplo, como expressão política e cultural dos direitos e valores do povo negro – aflora toda vez que se pensa o papel do narrador, já que não se trata simplesmente de falar do proletário, mas do proletário negro. O narrador de *Jubiabá*, aliás, como o de toda a literatura socialista da época, toma para si o discurso do oprimido ou o que julga serem os clamores das classes oprimidas. A postura do escritor é a de *vanguarda do proletariado* e, como tal, fala desta classe segundo a visão que o partido expressa como correta. Apropriação implica em superação e o texto amadiano, embora representando a umbanda como uma forma de resistência cultural dos negros e mesmo denunciando a perseguição religiosa de que são vítimas, termina por enquadrar a negritude no discurso partidário, pelo qual a determinação econômica iguala os indivíduos, independente de credo ou cor. Depois de odiar e querer matar "todos os brancos", Balduino se sente irmão dos brancos pobres e vê nos ricos os verdadeiros inimigos.

²⁵ AMADO, J., *op. cit.*, p. 296, grifos nossos.

É, pois, no contexto de uma apropriação marxista da negritude que Jorge Amado faz de Antônio Balduino um dos primeiros, senão o *primeiro herói negro da literatura brasileira*. Referimo-nos a herói no sentido estrito do conceito, oriundo da tradição épica, e não a protagonistas como o de *O Moleque Ricardo*²⁶, de José Lins do Rêgo; ou, recuando um pouco mais no tempo, o de *Rei Negro*, de Coelho Neto²⁷; ou o de *O Feiticeiro*, de Xavier Marques.²⁸ Em sua constituição romanesca, o personagem amadiano ultrapassa a todos esses, destacando-se frente à sua raça/etnia e à sua classe, no momento em que se inaugura uma etapa nova das lutas sociais no Brasil.

O personagem de José Lins do Rêgo também vive esse momento, mas dele sai derrotado. A greve para ele só lhe rende a experiência da prisão e do fracassado retorno ao engenho, onde é tragado pela derrocada da velha economia açucareira. Temos, em *O Moleque Ricardo* e *Usina*, exemplos de romances de formação, mas inteiramente circulares, com o personagem regredindo ao invés de tocar para frente o seu destino. Um paralelo com *Jubiabá* se impõe devido às muitas relações existentes entre as narrativas, sobretudo no que toca ao processo de desenvolvimento social dos protagonistas. O "ciclo da cana-de-açúcar" pode até ser mais "fiel" à realidade nordestina da época, mas não escapa à perspectiva conservadora e saudosista, pela qual era melhor ser escravo no Santa Rosa do que proletário na cidade. Neste sentido, o romance romanesco de Jorge Amado afigura-se mais progressista que o neorrealismo de José Lins do Rêgo.

Ao refletir sobre a trajetória de lutas representada no livro, Oswald de Andrade chega a classificar *Jubiabá* como "ilíada negra", e nisto não está sozinho.²⁹ Exageros à parte, é visível a colocação (mais delineada no último segmento do livro, não por acaso denominado "ABC de Antônio Balduino") do personagem como herói do proletariado emergente, tomando-se o termo pela acepção que tem na épica clássica ou nos ABCs

²⁶ Ricardo aparece em *Menino de Engenho* como um dos companheiros de Carlinhos. Sua formação de adulto será objeto dos romances *Moleque Ricardo* e *Usina*.

²⁷ O "romance bárbaro" de Coelho Neto, escrito em 1914, conta a história de Macambira, feitor de uma fazenda de escravos no século XIX. Pertencente a uma linhagem de reis em sua terra de origem, faz a figura do "escravo de sangue azul", moralista e subserviente ao senhor. Tratado com especial deferência em função do posto que ocupa e do respeito que lhe devotam os negros, Macambira abre mão das regalias e se revolta ao saber que a mulata que o fazendeiro lhe arranjara em casamento dá à luz um filho do "sinhozinho". O "rei negro", em vez de formar um quilombo, se vinga matando o rapaz no final do romance. Assim, todo o processo de libertação fica restrito ao plano individual. Cf. Coelho Neto, *Rei Negro*. Lisboa, Lello & Irmão, s/d.

²⁸ O baiano Xavier Marques publica *O Feiticeiro* em 1922, como resultado da reescritura de um romance anterior, *Boto & Cia.*, de 1897. De todos os citados este é o que menos se aproxima do clima de revolta social representado em *Jubiabá*. Tematizam-se as tradições africanas em sua coexistência com a cultura dominante na Bahia do início do século, mas a umbanda é reduzida a "feitiços" encomendados visando prejudicar as vítimas. Cf. Xavier Marques, *O Feiticeiro*. Bahia, Livraria Catilina, s/d.

²⁹ ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 31. Ver também BASTIDE, Roger, *op. cit.* p. 39-69. A afirmação da presença de um substrato épico na fase anterior a *Gabriela cravo e canela* é uma constante na recepção crítica da obra amadiana.

do cordel nordestino, de *figura humana síntese das qualidades de seu povo*. Este esforço de identificação está presente no movimento textual de interligação do crescimento de Balduíno com o próprio crescimento da greve. Em primeiro lugar, é dele o voto que decide a adesão dos estivadores. Mais tarde, quando a assembleia se divide frente à proposta que atendia à metade das reivindicações, sua fala tosca convence a muitos da necessidade de prosseguir o movimento. E, por fim, é dele a iniciativa de sequestrar o diretor da Companhia, em represália à prisão de alguns grevistas.

Mais importante que o papel de líder é o processo de educação política resultante do confronto entre as classes. Balduíno aprende a domar seus instintos agressivos, substituídos paulatinamente pelo trabalho de convencimento e pelo acato à vontade da maioria. Assim, o ex-boxeur conclui, a certa altura, que "na greve não é um homem que manda" e que ali "todos são chefes". (p. 312) Tudo isto vai ocorrendo junto com o crescimento da paralisação, e ao mesmo tempo que um movimento semelhante ocorre com outros companheiros.

Da mesma forma que ressalta a postura de liderança do herói nos momentos-chave citados, o texto relativiza essa liderança numa atitude de democratização do mérito, própria à tradição do *Bildungsroman*. E surgem as vozes e ações do ponderado Severino, do eloquente Pedro Corumba (tomado de empréstimo ao romance de Amando Fontes) e de outros líderes que "partilham das mesmas aspirações".³⁰ Ao final, a greve é vencedora devido também à ameaça de outras categorias de transformá-la em greve geral.

A rápida transformação de Balduíno apresenta traços fortes de idealização, na medida que se mostra carente de um embasamento maior na prática de vida do personagem. Entendemo-la como uma licença poética do romance romanesco que, mesmo arranhando a verossimilhança, faz parte das convenções e procedimentos adotados textualmente. O salto qualitativo de Balduíno expressa também a postura ideológica do autor, de crença nas potencialidades de evolução política do lumpesinato brasileiro daquele tempo.

Assim, a partir do progressivo entrelaçamento da biografia do personagem com a evolução do proletariado baiano, o romance cresce e acentua sua faceta realista. O Balduíno, merecedor de ABC, é o novo homem que "agora sabe por que luta" e que "foi salvo" pela greve. O realismo dessa última fase é ainda acanhado, com as determinações históricas só perceptíveis nas franjas do romanesco, mas, com certeza, capaz de afastar o texto da mera sucessão de peripécias ou episódios da

³⁰ LUKÁCS, G., *op. cit.*, p. 158.

malandragem. O personagem se identifica com sua classe e deixa para trás as aventuras individuais para encarar a ação coletiva:

Em romances como *Gargantua e Pantagruel*, *Simplicissimus*, *Wilhelm Meister*, a formação do homem apresenta-se de modo diferente. Já não é um assunto particular. O homem se forma *concomitantemente com* o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. Trata-se precisamente da formação do novo homem; por isso, a força organizadora do futuro é aqui imensa, e evidentemente não se trata do futuro em termos privado-biográficos mas históricos. Mudam justamente os *fundamentos* do mundo, cabendo ao homem mudar com eles.³¹

Deste modo Bakhtin define o romance de formação realista. Ao combinar o percurso do personagem com o nascimento do operariado combativo, que inaugura uma etapa nova nas relações entre capital e trabalho na Bahia, *Jubiabá* se aproxima desse modelo. Antônio Balduino passa a simbolizar o homem novo que surge com a inserção cada vez maior dos trabalhadores na cena política brasileira. A greve retratada no livro pertence à tradição das lutas populares baianas e sua vitória é fato acontecido e documentado.³² Temos aí mais uma apropriação, agora do próprio devir histórico. O romance toma para si uma fatia do real e faz coincidir a primeira grande greve com o nascimento do protagonista adulto, antes "herói malandro", agora "herói positivo".

O trunfo realista de *Jubiabá* está situado justamente na representação do movimento ascensional do homem do povo, que é o dado histórico mais importante da década de 30. O romance soube captar essa transformação através de sua expressão maior. A greve é o ponto culminante do livro (como será também em *Capitães da Areia*) porque as antenas do escritor estavam ligadas ao que era fundamental em termos das aspirações dos trabalhadores. A questão institucional, a Constituinte de 1934, a própria Aliança Nacional Libertadora e a preparação do levante de 27 de Novembro, ausentes do livro, situavam-se muito mais entre as preocupações da classe média politizada e das lideranças de oposição ao varguismo, do que entre as das massas. Para estas, o fato novo estava na conquista dos direitos trabalhistas e na passagem de um estágio de anomia

³¹ BAKHTIN, M., *op.cit.*, p. 223, grifo do autor.

³² Trata-se da vitoriosa paralisação de 1919, que, em verdade, não foi *tão* reprimida como na versão romaneada, nem pretendiam os operários aumentos de 100%... A greve tornou-se um marco nas contendas do incipiente proletariado nordestino e teve como um de seus desdobramentos a criação do Partido Socialista Baiano. Cf. MONIZ BANDEIRA *et alii*, *O Ano Vermelho: a revolução russa e seus reflexos no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p.148-9 e 175-9.

entre patrões e empregados, para o estágio de efetiva organização obreira, com tudo que isto implicava.

O final do texto é revelador da nova ética e da nova postura assumida pelo personagem. Ele, que começara o livro derrubando o branco europeu, levanta "a mão calosa e grande" não mais para agredir, mas para responder feliz ao aceno de outro anglo-saxônico – o marinheiro Hans – certo de que um dia também partirá num navio... Risonho e vencedor, Balduino é fiel à sua natureza e quer ganhar o mundo para se juntar

a todos os mulatos, todos os negros, todos os brancos, que na terra, no bojo dos navios sobre o mar, são escravos que estão rebentando as cadeias.³³

A conquista da consciência e da solidariedade proletária conforma o sentido político do romance, que se inclui no contexto da chegada definitiva dos trabalhadores à equação política brasileira. *Jubiabá* é otimista, solidário, romanesco. Politiza a malandragem ao libertar seu herói da circularidade obsedante que marca a tradição picaresca ou a moderna literatura do *outsider*, de que é exemplo *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin. *Jubiabá* quer impulsionar o leitor com a mesma mola que projeta Balduino. Ignora a adversidade e os muitos desvãos do próprio real para, no dizer de Antonio Candido, "erguer até às estrelas o gesto do trabalhador brasileiro".³⁴

Eduardo de Assis Duarte integra o Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários e o Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade – NEIA, da Faculdade de Letras da UFMG. Autor de *Jorge Amado, romance em tempo de utopia* (1996), *Literatura, política, identidades* (2005), e organizador, entre outros, de *Machado de Assis afrodescendente – escritos de caramujo* (2007), e da coleção *Literatura e Afrodescendência no Brasil – antologia crítica* (4 vol., 2011).

³³ AMADO, J. *Op. cit.*, p. 329.

³⁴ CANDIDO, Antonio. "Poesia, documento e história". In: *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins Editora, 1945, p. 52.