

**FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ARARAQUARA**

**GILDA MARIA SPINELLI IANHEZ ISSA**

**TRAÇOS ROMANESCOS E ÉPICOS EM JUBIABÁ DE JORGE AMADO**

GILDA MARIA SPINELLI IANHEZ ISSA

TRAÇOS ROMANESCOS E ÉPICOS EM JUBIABÁ DE JORGE AMADO

*Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.*

Orientação: Profª Drª Wilma Patricia M. D.Maas

ARARAQUARA – SP  
2006

Issa, Gilda Maria Spinelli Ianhez  
Traços romanescos e épicos em Jubiabá de Jorge Amado /  
Gilda Maria Spinelli Ianhez Issa. – 2006  
92 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras,  
Campus de Araraquara.

Orientador: Wilma Patrícia M. D. Maas

1. Literatura. 2. Amado, Jorge, 1912-2001. 3. Jubiabá –  
Análise do romance. I. Título.

GILDA MARIA SPINELLI IANHEZ ISSA

**TRAÇOS ROMANESCOS E ÉPICOS EM JUBIABÁ DE JORGE  
AMADO**

*Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.*

Banca Examinadora:

-----  
Profª Drª Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”  
Orientadora

-----  
Profª Drª Guacira Marcondes Machado Leite  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

-----  
Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva  
UNICASTELO – Descalvado  
DIDACIEBE – Pirassununga

Araraquara, 07 de Abril de 2006.

*Afigura-se-me que os traços mais significativos deste admirável romance são estes: o caminho seguido por Balduino, desde sua concepção anárquica da vida até acabar por penetrar num mundo fremente de humanidade, de convívio, de consciência do que o liga aos outros, e, sob um ponto de vista mais propriamente literário, a maneira como Jorge Amado consegue exprimir o homem dentro da multidão, sem o confundir com ela mas também não o isolando arbitrariamente. Este dom de exprimir a vida de uma sociedade humana no seu emaranhado confuso é uma das mais belas e fecundas facetas do talento de Jorge Amado. Dom que não se 'aprende', sem dúvida, mas que só pode surgir numa personalidade formada sob o signo da comunhão humana. Só o artista que pode entregar-se ao amor pelo semelhante, conseguirá recriar assim uma humanidade simples como é a que nos aparece em **Jubiabá**.*

*( Adolfo Vítor Casais Monteiro, Lisboa, 1937).*

Ao João e à Isabela, com todo meu amor

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pela vida que me concedeu.

Aos meus pais, que acompanharam o meu crescimento desde a gestação.

A Isabela, minha filha, pelo apoio e presença constante ao meu lado durante a produção desta dissertação.

Ao João Paulo, meu marido e companheiro, pelo incentivo e compreensão.

Às minhas irmãs que acompanharam meu eterno empenho pelos estudos.

À minha tia Rosa, pelo exemplo, e à Dirce, pelo imenso carinho.

Às minhas colegas mestradas, pela admiração e respeito demonstrados no decorrer destes dois anos, e pela amizade que daí se fortaleceu.

Aos funcionários da faculdade pelo pronto atendimento.

Aos professores da Faculdade que muito me ensinaram, especialmente à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Guacira Marcondes Machado Leite, minha ‘musa inspiradora’ desde os idos 1984.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas, pela paciente orientação e grande incentivo em todos os momentos da produção de minha dissertação de mestrado.

## RESUMO

O texto trata da análise do romance **Jubiabá**, de Jorge Amado, em seus elementos estruturais: o narrador, as personagens, o tempo e o espaço. Esses elementos são analisados segundo os estudos de teóricos, como Bakhtin, Benjamin, Antônio Cândido, Miécio Táci, entre outros.

Da análise evidenciou-se a construção da obra em seus traços épicos e romanescos que a tornam expressão literária dentro do regionalismo brasileiro dos anos trinta do século XX.

A narrativa de **Jubiabá** é composta de contos e lendas que fazem parte do imaginário do povo nordestino, além das histórias de marinheiros viajantes que levam uma vida de constantes perigos. Essas histórias educam a personagem Balduíno durante toda a primeira e segunda parte do romance. Os traços romanescos seguem paralelos aos traços épicos, sendo mais intensos na segunda e terceira partes do romance. Abordamos, também, os elementos tempo, espaço e personagem dentro do mesmo enfoque, que fazem do romance uma singular obra literária.

**Palavras-chave:** épico, romanesco, Jorge Amado, Jubiabá

## ABSTRACT

This text is about the novel named **Jubiabá** by Jorge Amado in its structural elements: characters, time and space. These elements are analysed according to Bakhtin, Benjamin, Antonio Candido, Miécio Táci among others.

The construction of the novel was evidenced in its epic and romanesque features which make it a literary expression within Brazilian regionalism of the 30s from the 20<sup>th</sup> century.

The narrative is composed by short stories which integrates the imaginary thinking of the “nordestinos” as well as by the stories of sailors who have a life with constant risks. These stories educate the protagonist Balduino during the first and second part of the novel. The romanesque features follow in parallel with the epic ones and become more intense in the second and in the third parts of the novel.

**Key words** : epic, romanesque, Jorge Amado, *Jubiabá*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1 APRESENTAÇÃO DO AUTOR.....</b>	<b>11</b>
<b>2 REGIONALISMO ROMÂNTICO E LITERATURA DOS ANOS TRINTA NO BRASIL.....</b>	<b>17</b>
<b>3 A TRAJETÓRIA DE ANTÔNIO BALDUÍNO. DE MOLEQUE DO MORRO A SINDICALISTA.....</b>	<b>30</b>
<b>3.1 Narração.....</b>	<b>30</b>
<b>3.1.1 “Fuga”.....</b>	<b>40</b>
<b>3.2 Personagens.....</b>	<b>47</b>
<b>3.3 O tempo.....</b>	<b>57</b>
<b>3.4 O espaço.....</b>	<b>65</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>84</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>88</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>90</b>

## INTRODUÇÃO

**Jubiabá**, romance escrito por Jorge Amado, em 1935, trata da trajetória da personagem Balduíno, de menino do Morro do Capa Negro a líder grevista em lutas trabalhistas na cidade da Bahia – Salvador –. Romance sério de um jovem de vinte e três anos que consegue aqui uma expressão literária original.

O romance é construído sob traços romanescos e épicos que o tornam obra expressiva aos moldes do romance de 30 no Brasil, romance que documenta um momento de lutas pelos direitos trabalhistas, na cidade da Bahia – Salvador –, além de tratar, sob uma ótica ao mesmo tempo realista e idealista, dos tipos peculiares habitantes daquele lugar.

Abordaremos, em linhas gerais, a obra produzida por Jorge Amado a fim de destacar a farta produção literária, que se dá durante toda sua vida. A importância do romance **Jubiabá** decorre de sua produção na fase de juventude do autor. O crítico literário Antônio Cândido, em “Poesia, documento e história”, comenta que o romance vive da poesia, “[...] e adquire graças a ela uma amplitude até então desconhecida na nossa literatura. [...] a poesia do Sr. Jorge Amado alarga até as estrelas o gesto do trabalhador brasileiro (194-, p.50). Jorge Amado faz literatura social, nesse romance, “[...] pintando a vida de criaturas sofredoras, de classes oprimidas [...]” (SOUZA, *apud* PORTELA, 1961, p.97). Romance de valor pelo trabalho do autor com o elemento negro, o seu negro é bem brasileiro, conhecedor da condição escrava do povo baiano, negro forte, malandro, valente, atrevido, compositor de modinhas, que luta pela liberdade dos oprimidos.

Posteriormente trataremos dos primórdios do romance brasileiro, desde o movimento romântico, abordando também o naturalismo em seus traços regionalistas, até o romance regionalista dos anos 30. Esse percurso serve de base para a compreensão de **Jubiabá** no panorama da literatura brasileira.

O romance em questão é estudado em seus elementos estruturais, tais quais a análise do narrador, das personagens, do tempo e do espaço. Para tal análise, recorreremos aos estudos de Walter Benjamin, Antônio Cândido, Miécio Táci, Auerbach, Bakthin, Butor, Alfredo Bosi, Eduardo Assis Duarte, Benedito Nunes, entre outros, os quais nortearam nossa pesquisa.

A partir do estudo dos críticos, evidenciamos os traços épicos que marcam a trajetória das personagens Balduino, Jubiabá, Zé Camarão e outras, em oposição a traços romanescos que também delineiam Balduino, fazendo deste um misto de herói homérico e herói moderno. No item narrador, apontamos os traços épicos nas narrativas orais que marcam todo o texto, narrativas que se opõem aos momentos de interiorização da personagem, exemplar traço romanesco. Fazemos uso do mesmo procedimento no item tempo, quando tratamos da memória do povo, traço marcadamente épico em oposição ao tempo mais lento e reflexivo da rememoração. Quanto ao aspecto espaço, observamos a oposição entre os espaços públicos e coletivos, marcadamente épicos, e os espaços fechados e privados como salas, quartos, etc., marcadamente romanescos. Verificamos que se trata de uma obra mista, com características de uma e outra forma narrativa, sendo que algumas são mais adequadas para narrar a interioridade da personagem e outras, mais adequadas para narrar o conteúdo épico, coletivo.

## 1 APRESENTAÇÃO DO AUTOR

Jorge Amado de Faria nasceu em Ferradas, município de Itabuna, Bahia, em 1912. Era filho de um comerciante sergipano enriquecido nas terras da região cacauzeira do sul da Bahia. Fez em Ilhéus o curso primário e com jesuítas, o secundário, em Salvador. Ali foi jornalista boêmio nos fins da década de 20. Antes de ir para o Rio de Janeiro, em 30, estudar Direito, Amado liga-se à “Academia dos Rebeldes”, “[...] grupo de que faziam parte o poeta Sosígenes Costa e o futuro historiador e folclorista Édson Carneiro” (BOSI, 1984, p.457). Também freqüentavam o grupo, que se reunia no Bar Brunswick, os intelectuais boêmios João Cordeiro, José Severino da Costa Andrade, Dias da Costa, Clóvis Amorim e Aydano de Couto Ferraz. A referida Academia era liderada por um velho poeta, jornalista e panfletário, João Amaro Pinheiro Viegas, que freqüentava, no Rio, o grupo de Lima Barreto e de Agripino Grieco. O objetivo do grupo era uma literatura com forma nacional e conteúdo universal. Aceitavam, do Movimento de 22, o seu espírito de renovação, mantendo as raízes populares da literatura, como o respeito às tradições e ao espírito político do povo baiano. No período em que Jorge Amado esteve na Bahia, entre 27 e 30, teve uma

[...] fase de sondagens e contactos com farto material de seus enredos literários futuros – fase de intenso aprendizado, em que se lhe consolidava, a pouco e pouco, a personalidade – era o gozo mui livre das ruas e dos mistérios da Bahia, de suas íngremes ladeiras, de seus cantos, da poesia de seus mares pontilhados de barcos, e da sombra acolhedora de seus casarões – mundo imenso de vida que iria constituir o fundamento social e humano da obra do romancista (TÁTI, 1961, p.14).

Em 29, Amado, em parceria com Édson Carneiro e Dias da Costa, escreve **Lenita**, chamada depois, por ele mesmo, de “pura abominação”, um dos piores livros publicados no Brasil. (TÁTI, 1961).

Na capital do Distrito Federal, enviado por seu pai, que já estava preocupado com sua vida boêmia literária, é aprovado por decreto, assim concluindo o ensino secundário. Lá

conhece jovens escritores, entre os quais Otávio de Faria, Santiago Dantas, Augusto Frederico Schmidt, que o animam a publicar **O país do carnaval** (1931). O crítico Augusto Frederico Schmidt, em carta-prefácio à primeira edição do romance, declara que as personagens criadas pelo autor procuram o sentido da pátria, da terra e de si próprias. Acrescenta que o livro ainda balbucia, pois, obra inicial, diz mais pelo que o autor falava por si próprio, que por ela mesma.

Em 1932, Jorge Amado se aproxima da militância de esquerda, em grande parte por influência de Raquel de Queiroz, passa a ler novelas da nova literatura proletária russa e do realismo bruto dos norte-americanos Michel Gold e Steinbek.

Jorge Amado viaja repetidas vezes pelo interior da Bahia e de Sergipe, lugares onde vê e ouve muitos “casos”, os quais vão influenciar na série de romances populistas (**Cacau**, 1933) e urbanos (**Suor**, 1934; **Jubiabá**, 1935, **Mar Morto**, 1936; **Capitães da Areia**, 1936), que se passam em Ilhéus e em Salvador. Nessa década, seus romances já são traduzidos para várias línguas, entre as quais alemão, espanhol, francês, inglês, italiano, russo, japonês e tcheco.

Eduardo Portela, num ensaio introdutório ao livro **Jorge Amado: 30 anos de literatura**, homenagem da Livraria Martins Editora pelos trinta anos de atividades literárias, classifica a obra de Amado em cinco tempos. O primeiro deles, denominou-o *tempo de elaboração motivadora*, que abrange os romances: **País do Carnaval** (1931), **Cacau** (1933) e **Suor** (1934). São romances que refletem as descobertas e a extraordinária intuição criadora do jovem romancista, nos quais se revela toda a motivação criadora de seus romances futuros. São obras de fundamental importância para compreensão e alcance de toda a novelística amadiana. **Cacau** trata da vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia; já **Suor** é um romance que se passa na cidade e **País do carnaval** é uma espécie de prévia dos romances de orientação política.

O segundo tempo foi denominado *o da motivação baiana* (grifo do autor), que abrange os romances **Jubiabá**, **Mar Morto** e **Capitães da Areia**. Tratam da grande e múltipla temática da cidade, que será a principal personagem. São romances cujo enredo é a descoberta do caminho que a personagem deve seguir, ou seja, a trajetória do protagonista segue paralela à temática urbana coletiva. No romance **Mar Morto** (1936), contam-se histórias da beira do cais, cujas personagens masculinas estão sob o comando de Iemanjá. Vê-se a luta diária dos saveireiros no seu trabalho mal recompensado. **Capitães da Areia** (1937) trata da vida de menores delinqüentes, no cais da Bahia, sob a liderança de Pedro Bala. Segundo Miécio Táci, acentuam-se as características fundamentais de estilo do autor, cujas narrativas têm a densidade e a grandiosidade da epopéia, na qual as figuras humanas cumprem, sob a lei inexorável da fatalidade, o destino que lhes está reservado. O autor também não deixa de lado o elemento mítico que se sobrepõe à vontade dos heróis (1961, p.84). O estudioso considera esse romance uma volta à meninice de Antônio Balduíno, quando este chefiava os meninos na mendicância pela cidade da Bahia. Pedro Bala tem, de fato, um percurso parecido com o de Antônio Balduíno, porque também ocupará uma posição política de vanguarda. Além disso, Pedro também é amigo das aventuras e das lutas, como Baldo. O meio-ambiente em que se passa a história de **Capitães da Areia** é semelhante àquele da época da adolescência solta de Baldo e seus colegas pelas ruas da cidade da Bahia. Os meninos vivem a aventura da liberdade, a irresponsabilidade involuntária em face do destino. Ambos os romances são permeados de aventuras muitas vezes parecidas com contos policiais, além do drama cruel das experiências que vivem suas personagens.

No ano da publicação do romance **Capitães da Areia** (1937), Jorge Amado, que já estivera preso, vê seus livros serem incinerados, junto aos de outro romancista, José Lins do Rego.

Nos anos da Segunda Grande Guerra, faz literatura de propaganda política e envolve-se na oposição ao Estado Novo, sendo preso em 1942. Nesse meio tempo, escreve um livro de poemas, que são cantigas, intitulado **A estrela do mar**. Seu romance **Jubiabá** é traduzido para o francês, em 1938. Entre 1938 e 1939 Jorge Amado foi redator chefe dos jornais: “Diretrizes” e “Dom Casmurro”. Manteve uma coluna assinada com assuntos gerais de cultura sobre várias personalidades. Entre 1939 e 1940 intensifica as atividades jornalísticas, por necessidade e vocação. O capítulo “Macumba” do romance **Jubiabá** foi radiografado na Rádio Tupi, em 39. Em 40, o autor confirma, numa entrevista ao “Correio Baiano”, que o romance **Mar Morto** seria filmado.

Jorge Amado participou de uma obra coletiva chamada **Brandão entre o mar e o amor**, obra publicada em forma de série em “Diretrizes”, no ano de 1940. Um ano depois publica **ABC de Castro Alves**, espécie de biografia e declaração de amor à liberdade. Devido ao seu teor político, o livro foi censurado e apreendido, circulava às escondidas. Segundo o estudioso Miécio Táci, a vida do poeta Castro Alves era interpretada por um escritor com o mesmo gênio, com o mesmo espírito libertário, poeta integrado nos ideais de sua época, fazendo de sua obra uma arte interessada, arte disseminadora de princípios progressistas, arte revolucionária (1961, p.107).

**Vida de Luís Carlos Prestes, El Caballero de la Esperanza** sai em 1942, numa edição argentina; a versão original em língua portuguesa é de 1945. O autor saiu do Brasil para escrever, porque “No clima policial do Estado Novo, diz ele, não era possível criar este livro” (TÁTI, 1961, p.111). A obra foi uma arma contra o fascismo. Circulava entre o povo com os mais diversos nomes: **Vida de São Luís, Vida do Rei Luís, Travessuras de Luizinho** etc. Constata-se novamente a luta de um homem por uma causa. A aventura de se contar a vida de Luís Carlos Prestes era “[...] relatar a história da Revolução brasileira, das origens ao clímax do fascismo implantado, com as prisões abarrotadas, torturas, traições,

justiça escarnecida, momentos trágicos de dor, desesperanças passageiras” (TÁTI, 1961, p.114).

Os romances do “ciclo do cacau”, **Terras do sem fim** (1942) e **São Jorge dos Ilhéus** (1944), correspondem ao *tempo da motivação telúrica* (grifo do autor), cujos dramas humanos se agitam condicionados pela ambição financeira provocada pela exportação do cacau e o conseqüente desentendimento entre os produtores (os fazendeiros) e os exportadores da fruta. Entretanto, esses dois romances abrangem também, junto com **Seara Vermelha** (1946), a temática da terra com todas as suas implicações político-sociais. Jorge Amado trata, nos romances, do drama da economia cacaueira na sua passagem para o capitalismo das exportações.

**Bahia de Todos os Santos**, publicado em 1945, é um guia turístico da cidade, explicativo da maneira baiana de ser do romancista Jorge Amado. Por exemplo:

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 a esta cidade da Bahia? [...] Moça, eu te mostrarei o pitoresco mas te mostrarei também a dor (AMADO, *apud* TÁTI, 1961, p.134).

Em 1947, Jorge Amado vê seu romance **Terras do Sem Fim** adaptado para teatro, por Graça Melo, e para cinema, com o título **Terra Violenta**, um filme da Atlântida.

No ano de 1948, Jorge Amado tem seu mandato de deputado cassado. Exila-se na Europa, onde permanece até 1952. No primeiro ano de exílio, tem residência em Paris; a partir de 1949, reside em Praga, onde tem muitos amigos. Amado visita países de democracia popular, como Polônia e União Soviética. De sua residência em Praga, já em 50, dá início a **Os subterrâneos da liberdade**. Prossegue viagem à Ásia Central, à China e à Mongólia.

O autor retorna ao Brasil em 1952, trazendo na bagagem os originais de **Os subterrâneos da liberdade**. O referido original compreende três romances que formam um ciclo: o primeiro, sob o título geral de **O muro das Pedras**, apresenta um quadro da luta dos

operários, depois de 1937 até 1940. O segundo, chamado **O Povo na Praça**, abrange os anos de 1941 a 1945. Um terceiro volume, **Agonia da noite**, relata a continuação da luta. Esse romance fecha um ciclo, ele é a solução política previsível que vem dos romances anteriores de Jorge Amado. O romance é um documento vivo da realidade conhecida de Jorge Amado, é documento de uma época. Amado escreve um livro intitulado **O mundo da paz** (1951), que trata da vida dos povos soviéticos e daqueles das democracias populares. O romance sofre restrições inqualificáveis à sua circulação: livrarias são invadidas, editores maltratados, escritor processado. Tudo, muito provavelmente, causado pelo sucesso do autor, que não era compreendido pela política local. Os romances citados neste parágrafo correspondem ao *tempo da motivação política*, seguindo a divisão de Eduardo Portela; são romances em que o cuidado com a politização é maior que o cuidado estético.

O espírito renovador em Jorge Amado aparece em **Gabriela, Cravo e Canela**, publicado em 1958, romance que vai transcender e se projetar para além do que Amado já havia feito, no qual ocorre um enriquecimento dos temas e dos motivos. **A morte e a morte de Quincas Berro d'água** (1959) desenvolve-se num plano inteiramente mágico. Esses textos são denominados por Portela como do *tempo da motivação pluridimensional* (grifo do autor).

Neste trabalho, focaliza-se especialmente a fase da motivação baiana, segundo a classificação de Eduardo Portela, na qual se inclui Jubiabá, objeto de análise desta dissertação.

## 2 REGIONALISMO ROMÂNTICO E LITERATURA DOS ANOS TRINTA NO BRASIL

Para situarmos o romance **Jubiabá**, de Jorge Amado, no regionalismo de 1930, voltemos aos primórdios do romance brasileiro, que data da primeira metade do século dezenove e cujos primeiros exemplares encontram-se na escola literária denominada Romantismo. Como se sabe, a escola romântica nega a escola neoclássica que imperara até então, devido às grandes transformações que se operaram no seio da sociedade do fim do século XVIII, isto é, a revolução industrial e a ascensão da burguesia. O gênero que reflete essas transformações é o romance, o mais universal e irregular dos gêneros modernos. Sua importância se deve “[...] à vocação de *elaborar* conscientemente uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável” (CÂNDIDO, 2000, p.97, grifo do autor). A estética romântica, contrária às distinções e limitações da escola neoclássica, encontrou no romance a flexibilidade da mistura de todos os gêneros.

O gênero tornou possível “[...] o estudo das sucessões históricas e dos grupos sociais, [a] rica diversificação estrutural de uma sociedade em crise [...]” e fez desta “[...] uma vasta estrutura misteriosamente solidária [...]” (CÂNDIDO, 2000, p.98). O romance também se assemelha à epopéia em amplitude e ambição, quando encontra o miraculoso na vida cotidiana. O romantismo encontra nesse gênero o veículo ideal que reflete suas profundas contradições. Esse gênero transborda:

A emoção fácil e o refinamento perverso; a pressa das visões e o amor ao detalhe; os vínculos misteriosos, a simplificação dos caracteres, a incontinência verbal – tudo nele se fundiu, originando uma catadupa de obras do mais variado tipo, que vão do péssimo ao genial (CÂNDIDO, 2000, p.98).

No Brasil, o romance consiste em escrever sobre aspectos locais: lugares, cenas, fatos, costumes, elementos que vão gerar o romance nacionalista, com o intuito de torná-lo verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país (CÂNDIDO, 2000).

Segundo Cândido, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes. Desenvolve-se também, aqui, o romance histórico e o romance indianista. Dessa forma, com esses vários tipos de romances, temos um Brasil colorido e multiforme que ultrapassa a realidade geográfica e social.

Primeiramente temos as vilas fluminenses de Teixeira e Souza, Macedo e Alencar; acrescenta-se o Rio popular e pícaro de Manuel Antônio de Almeida; depois, com Bernardo Guimarães, as fazendas, os garimpos e os cerrados de Minas e Goiás; os campos, praias e pampas do Sul são trabalhados por Alencar; Franklin Távora trata do Pernambuco canavieiro e da Paraíba; “[...] Taunay revela Mato Grosso; Alencar e Bernardo traçam o São Paulo rural e urbano [...]” (CÂNDIDO, 2000, p.101). Esses autores vão consolidar a cultura de nosso país, à medida que refletem a vida em sociedade, tanto na cidade quanto no campo, através de uma análise e observação até então nunca feitas na literatura brasileira.

Com as mudanças pelas quais passava o mundo na segunda metade do século XIX, nota-se na literatura um período de transformações: ela vai expressar a sociedade, refletir sobre a mesma e questioná-la. Daí a preocupação de nossos escritores em retratar a realidade brasileira. Além dos autores já citados acima, que pertencem à escola romântica, temos aqueles do período denominado realismo/naturalismo. Entre os mais expressivos, citamos Aluísio Azevedo focalizando o Rio de Janeiro, Manuel de Oliveira Paiva tratando de forma autêntica o ambiente natural, e também Domingos Olímpio, Inglês de Souza, Adolfo Caminha, Júlio Ribeiro, entre outros menos expressivos, segundo vários críticos.

A fim de verificarmos como foi tratado o elemento regionalista, nas escolas romântica e realista/naturalista, entre os diversos romances produzidos no século XIX, traçaremos

brevemente o percurso do romance brasileiro nessas que são as primeiras tentativas de uma pintura genuína do Brasil, pois o romance objeto de nosso trabalho está inserido no regionalismo nordestino de 1930.

O marco inicial do gênero corresponde à edição do romance **O Filho do Pescador**, em 1843, de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, que tem como principal mérito um enfoque incipiente do índio como personagem romanesca, voltando-se ainda “[...] para os ambientes rurais, inaugurando o sertanismo, com que a literatura regional teve seu início entre nós” (SODRÉ, 1964, p.223). Apesar disso, é obra insuficiente, prolixa e descuidada, perdendo-se no tempo.

Com Joaquim Manuel de Macedo, encontramos o romance urbano: a rua, a casa, o namoro, o casamento, o escravo doméstico, a moça casadoira, o estudante, o homem do comércio, a matrona, a tia, o médico, o político, a pequena humanidade que vive na Corte, que se agita em seus salões, que frequenta o teatro, que se agrupa nas ‘repúblicas’, que povoa as lojas, que lê os jornais e que discute os acontecimentos do dia (SODRÉ, 1964, p.223).

Macedo soube trabalhar esses elementos de forma a refletir a vida social nos meados do século XIX – a classe média da época, as profissões liberais, os estudantes – usando uma linguagem quase coloquial, que conquista o público. “Foi um pioneiro, um abridor de caminhos [...]” (SODRÉ, 1964, p.225).

Outro expoente que é preciso comentar é Manuel Antônio de Almeida, autor de **Memórias de Um Sargento de Milícias**, romance publicado em folhetim no *Correio Mercantil*, entre 1852 e 1853. Segundo Alfredo Bosi, o romance está próximo à realidade do Rio em meados do século XIX, é “[...] crônica histórica [...]” de costumes da época, o Rio de D. João VI, com “[...] uma visão desenganada da existência, fonte de humor difuso” (1984, p.146). O livro foi bem acolhido pelos leitores comuns, porém pouco reconhecido por parte

dos escritores da época, o que fez com que fosse valorizado apenas depois da morte do escritor.

José de Alencar pode ser considerado o grande romancista romântico, pois é “[...] capaz de fazer literatura de boa qualidade tanto dentro do esquematismo psicológico quanto do senso da realidade humana, [passa] da visão heróica à observação da sociedade [...]”, numa amplitude que faz dele nosso Balzac (CÂNDIDO, 2000, p.209). As obras **Lucila** e **Senhora** são consideradas por Antônio Cândido as mais realistas e expressivas, pois que tratam de relações complexas de dramas humanos, enquanto **O Guarani** é considerado o mais completo idealismo aos moldes do nosso indianismo. **O Guarani** já antecipa o regionalismo, quando retrata a realidade, descrevendo-a. Alencar tem um “[...] trabalho esclarecido de detalhes [contrabalançado] por boa reflexão crítica” (CÂNDIDO, 2000, p.211). **O Guarani**, segundo José Maurício Gomes de Almeida, é nacionalista, porque é a primeira tentativa de caracterização do Brasil. A raiz do regionalismo, segundo Almeida, encontra-se no nacionalismo ideológico de **O Guarani**. Segundo o mesmo autor, “[...] Peri não é um representante ‘realista’ do elemento indígena, mas uma extensão metonímica da terra americana [...] em toda sua amplitude” (1999, p.37, grifo do autor). Posteriormente, à medida que o indianismo começa a perder sua expressão enquanto representante nacionalista, teremos o sertanismo, representado pelo homem do interior, cuja realidade será mais palpável que a do indianismo. Almeida afirma que o sertanejo é o descendente direto de Peri, pois que vive em regiões isoladas, e seus hábitos culturais evoluem de forma relativamente mais autônoma. Esse homem do campo estaria menos influenciado pelos elementos externos, isto é, europeus, que sempre se refletiram nas obras românticas brasileiras. “A forma mais acabada do regionalismo romântico de intenção nacionalista, realizou-a Alencar com **O Sertanejo** (1875)” (ALMEIDA, 1999, p.56). O romance tem o tom de exaltação como as epopéias, seu

herói encarna a grandeza de sua terra e de sua gente, é um tipo social com existência concreta, encarna os anseios de afirmação nacional, característica do romantismo brasileiro.

Outro autor que deve ser citado é Bernardo Guimarães, que apresenta um realismo quase naturalístico da paixão amorosa, com manifestações que mais tarde encontraremos nos naturalistas: taras, personagens de pouca moral, presença de instintos. Seu romance mais rico, **O Seminarista**, tem um senso dos costumes e da paisagem, a presença da carne e excesso de sentimentos.

Por fim, o romance romântico regionalista tem em Franklin Távora outro nome significativo. Cândido o nomeia regionalista. Seu nacionalismo romântico transforma-se num regionalismo literário sem equivalente quando trata da decadência do Nordeste e da supremacia política do Sul. Seus temas compreendem principalmente o senso da terra, o patriotismo regional (patriarcado açucareiro, rebeliões nativistas) e a reivindicação da preeminência do Norte. Ele pode ser considerado o primeiro “romancista do nordeste” (CÂNDIDO, 2000, p.268, grifo do autor). Franklin trabalha a realidade concreta demarcada no espaço e no tempo, fundamenta sua experiência diretamente da paisagem que o romancista deve conhecer e descrever precisamente. Contudo, não se pode deixar de citar a visão de Karin Volobuef sobre o autor. Segundo ela, “[...] as limitações de Távora como romancista são numerosas” (1999, p.192), ele transita, em **O Cabeleira**, entre o passado e o presente, num descompasso entre suas aspirações a romancista e sua realização estética; por exemplo, há descrições ‘soltas’ de personagens, sem ligação alguma com o contexto da história. O prefácio do referido romance é considerado, por Almeida (1999), o primeiro manifesto regionalista da literatura brasileira, no qual ele discute os sintomas de indecisão estética e ideológica do período, em íntima relação com a decadência do Nordeste:

Tendo sido no passado o centro econômico e cultural do país, estava no século XIX em plena decadência. Com o café, o pólo do desenvolvimento e do poder político no Brasil deslocara-se para as províncias do leste e do sul. Convém termos em mente essa conjuntura para compreendermos o bairrismo nortista de Franklin Távora, quase agressivo em relação à Corte,

bem como o orgulho purista de ver no Norte (que para ele engloba o Nordeste) o ‘verdadeiro’ Brasil (ALMEIDA, 1999, p.93).

Pode-se dizer que essa visão de Távora vem fortalecer a consciência regional e o sentimento de ameaça aos valores culturais que estão na raiz do movimento regionalista. Entretanto, não são os seus romances aqueles que vão marcar profundamente o movimento regionalista, mas um romance do Visconde de Taunay, **Inocência** (1872). Taunay tem linguagem mais modesta e tom menos exaltado que aquele de José de Alencar. Traça um

[...] quadro estilisticamente sereno e bastante exato enquanto observação da paisagem do cerrado mato-grossense, que o autor conhecia bem de sua permanência na região. A seca, o incêndio, o ressurgir da natureza estão aí narrados sem ênfase, mas com rara acuidade. [O romance] inaugura a linguagem propriamente sertaneja do nosso regionalismo [...] (ALMEIDA, 1999, p.101).

O que o autor tem de regional é a forma como tece a trama do romance, incorpora à narrativa os elementos da realidade sertaneja, além de usar vocabulário e expressões locais, o que não se vê em Alencar; isso significa, no caso de Taunay, um afastamento da estética romântica, dado que a realidade no sertanismo é mais palpável que a do indianismo.

Já na segunda metade do século XIX, a partir da extinção do tráfico negreiro, “[...] acelera-se a decadência da economia açucareira, o deslocar-se do eixo de prestígio para o Sul e os anseios das classes médias urbanas compunham um quadro novo para a nação, propício ao fermento das idéias liberais, abolicionistas e republicanas [...]” (BOSI, 1984, p.181); dessa forma ocorre, em nosso país, uma ruptura com o regime escravocrata e com as instituições políticas que o sustentavam. Os elementos que farão parte da composição dos romances dessa época são personagens de cidades carentes de indústrias e de grandes concentrações urbanas com classes médias locais em luta democrática, que refletiam a defasagem em que viviam certas áreas do Brasil colônia.

Na literatura, os romancistas alcançam mais coerência na seqüência dos episódios, atendendo a necessidades objetivas do ambiente ou da estrutura moral das personagens,

evitam o excesso de capricho romântico. Dessa forma, “[...] a prosa ganha em sobriedade e rigor analítico [...]” (BOSI, 1984, p.193). Percebe-se uma mudança de tom no modo de o escritor relacionar-se com a matéria de sua obra:

Há um esforço, por parte do escritor anti-romântico, de acercar-se impessoalmente dos objetos, das pessoas. E uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas do século (BOSI, 1984, p.186).

O Realismo se reveste de *naturalismo* “[...] sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das ‘leis naturais’ que a ciência da época julgava ter codificado [...]” (*idem*, grifo do autor).

Segundo Almeida, realismo e naturalismo “[...] são movimentos artísticos de raiz essencialmente citadinas. Refletem o estágio avançado a que atingira o processo de urbanização na Europa [...], conseqüência do desenvolvimento industrial e do extraordinário progresso técnico e científico”(1999, p.126). Embora os autores desse fim de século estejam sob a influência da escola realista/naturalista, percebe-se que abundam regionalismos com uma veia romântica, pois que tratam de personagens inseridas num quadro de costumes, levados às minúcias do levantamento de festas e tradições populares, tanto do sertão (interior do Brasil) quanto da cidade.

Segundo Sílvia Romero, *apud* Sodré (1964), o artista da época se manterá fiel às fontes populares, isto é, às raízes do povo, e pela primeira vez a literatura será uma manifestação da sociedade, não apenas produto da imaginação ou recriação do modelo europeu. Isso se processa na escola naturalista a partir de uma menor intervenção do autor na obra; de uma “[...] observação mais rigorosa e presumidamente inspirada em métodos científicos; numa representação mais fiel do observado, reduzindo ao mínimo a idealização romanesca; no menosprezo dos constantes apelos à sensibilidade do leitor, pelo abuso do patético [...]” (VERÍSSIMO, *apud* SODRÉ, 2002, p.431).

O representante máximo do naturalismo brasileiro foi Aluísio de Azevedo, com o romance intitulado **O Cortiço**, publicado em 1890:

Pintando um cenário urbano, quando o século se aproxima do fim, o romancista consegue realizar o seu libelo: no livro existe um conjunto de personagens vivas e nelas está perfeitamente fotografada a sociedade do tempo, com suas mazelas e suas chagas; o autor não se propõe solucionar os problemas dessa sociedade, mas sabe colocá-los, em suas verdadeiras dimensões (SODRÉ, 1964, p.391).

Segundo Alfredo Bosi (1984), Aluísio Azevedo é nosso expoente na ficção urbana aos moldes do tempo, ele desvenda o homem comum pelas marcas da herança biológica, da vida familiar e da profissão. Não se pode classificá-lo como regionalista, entretanto esse romance faz parte da evolução do romance brasileiro até o regionalismo de 30.

O primeiro romance significativo do regionalismo na fase realista é **Dona Guidinha do Poço**, de Manuel de Oliveira Paiva, escrito por volta de 1891, e publicado postumamente em 1951, graças ao empenho de Lúcia Miguel-Pereira. A personagem principal, Margarida, tem personalidade forte, é voluntariosa, e foco gerador da ação. “Em dona Guidinha, personagem e meio, ação, personalidade, e tudo se interpenetra em mútua causalidade” (ALMEIDA, 1999, p.134). Flávio Loureiro Chaves [*apud* ALMEIDA] aproxima Dona Guidinha de Capitu, de Machado de Assis, pois sua personalidade, verossimilhança, desenvolvimento psicológico, variabilidade sentimental a aproximam das mulheres machadianas. Quanto ao regionalismo, pode-se dizer que a ação se desenvolve incorporando o espaço regional à narrativa, e a realidade e a ação dramática integram-se harmoniosamente. O que importa é dizer que a tradição regionalista vai se formando através desses romances que têm o intuito de construir nossa nacionalidade, distanciada dos elementos externos europeizantes (ALMEIDA, 1999).

A fim de fecharmos o quadro realismo/naturalismo, citemos **Luzia-Homem** (1903), de Domingos Olímpio. Nesse romance, o regionalismo do autor se encontra no drama da seca e suas conseqüências, o que projeta o tema para o futuro. Numa realização estética significativa,

o autor trata a seca como o cenário trágico dos retirantes, servindo para dar mais concretude e verossimilhança ao drama de Luzia. Pinta o meio físico e social de forma detalhada e cuidadosa, “[...] mostrando, de modo claro, o componente naturalista de sua técnica e de sua formação – conquanto esse componente naturalista apareça sempre combinado, mesmo nas criações ‘objetivas’, à ênfase melodramática, herança romântica” (ALMEIDA, 1999, p.184, grifo do autor).

Percebe-se, pelo que ficou dito dos romances acima citados, que o traço regionalista percorre toda a literatura brasileira do século XIX, visto que se inicia com o indianismo da escola romântica, primeira manifestação de brasilidade; é seguido do sertanismo, segundo momento na literatura brasileira, cuja preocupação era a afirmação da identidade nacional com modelos mais característicos das regiões brasileiras; e depois, também dos romances que retratavam os hábitos de uma pequena burguesia, de operários, de trabalhadores braçais, objetos da escola naturalista. É preciso salientar que nossos naturalistas assumem uma posição de observadores, voltando suas atenções à aparência, como se nela estivesse contida toda a realidade:

[...] os naturalistas frisavam e deformavam as singularidades individuais mais extremadas, destacando personalidades enfermas, anormais e descompassadas. Na medida em que assim procediam, divorciavam-se da realidade, a que deviam subordinação, segundo a forma teórica da escola. Nenhum aspecto do social pode ser fixado através do exemplo isolado, do caso incomum, da personagem marginal, insuscetíveis de tratamento como expressões do meio e do tempo. O fato de serem excepcionais é que fundamenta o caráter abstrato que assumem (SODRÉ, 2002, p.436,7).

O naturalismo brasileiro representa um mero episódio no desenvolvimento literário, quando reconstrói o quadro dos costumes; em todo esse período percebe-se a tendência de herança romântica (SODRÉ, 2002, p.432).

Entre o fim do século XIX e o começo do XX, encontramos outros escritores que também contribuíram para a construção do nacionalismo brasileiro, através de contos que guardam aspectos regionalistas. Entre eles encontram-se Coelho Neto, Afrânio Peixoto,

Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Simões Lopes Neto, Alcides Maia, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato. “O projeto explícito [desses] regionalistas era a *fidelidade ao meio a descrever*: no que aprofundavam a linha realista estendendo-a para a compreensão de ambientes rurais ainda virgens para a nossa ficção” (BOSI, 1984, p.232, grifo do autor).

A intenção ao se traçar esse percurso do romance brasileiro em suas linhas regionalistas serviu para se compreender a importância desses autores na construção de uma consciência regional na literatura brasileira dos anos 30, da qual trataremos na seqüência deste capítulo. Primeiramente traçaremos o quadro da literatura modernista, a partir da Semana de Arte Moderna, e posteriormente abordaremos o regionalismo de trinta.

O movimento modernista, no Brasil, tem como marco inicial a Semana de Arte Moderna, que acontece em fevereiro de 1922. Ele se caracteriza por três frentes: o movimento pau-brasil, o verde-amarelismo e o regionalismo, os quais têm como interesse comum a caracterização do país, sua gente, suas coisas, sua paisagem, seu destino e seus problemas.

O movimento dissemina-se pelo país e pelo interior através de revistas e jornais como *Verde, Revista, Leite Crioulo, Madrugada, Arco e Flecha, Flaminaçu*. Os grupos dessas revistas e outros anônimos do eixo Rio – São Paulo fixaram conquistas fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

Na primeira fase, que abrange os anos de 1922 a 1930, predominam o otimismo e o humorismo, elementos esses encarados como arma e meta contra o passado arcaico. Desmascara-se a idealização das estruturas tradicionais, instaura-se uma nova visão e uma nova linguagem que delineiam estados de ânimo vitais e eufóricos. Tal ciclo é marcado pela produção de obras com uma visão épica da história; pela busca de uma mitologia nacional; pela exaltação da civilização cafeeira e industrial; pelo canto de uma nova raça, produto da miscigenação; pela valorização do primitivo. (LAFETÁ, 1973).

A partir do “crack” na bolsa de Nova York, vive-se uma época de grandes transformações no mundo todo: desemprego; produção em massa e falta de consumo adequado; expansionismos nacionalistas; disseminação das ideologias fascista e comunista; grande desenvolvimento de técnicas modernas; depravação e luxo ao lado do desespero e da revolta.

No Brasil, ocorriam disputas entre partidos políticos, vivia-se a crise do café, houve pequenas revoluções. “O modernismo, que nascera sob o signo da euforia, da festa, [...] à medida que a crise mundial progride, que surgem os problemas criados pela máquina, vai mudando de atitude, compenetrando-se do drama que está sendo gerado” (COUTINHO, 1959, p. 478).

Surgem, dessa forma, outras direções, novos valores, outros problemas a serem tratados pelas obras literárias. O novo estilo romanesco é marcado, no plano histórico, pelos abalos que a vida brasileira sofreu em torno de 1930. Como já se disse, a crise cafeeira, a Revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais vão marcar os estilos ficcionais pela rudeza, pela captação direta dos fatos, pela retomada do naturalismo numa narração-documento. Esse novo romance “[...] precisou passar pelo crivo de interpretações da vida e da História para conseguir dar um sentido aos seus enredos e às suas personagens [...]” (BOSI, 1984, p.438).

Em 1926, realizara-se no Recife o Congresso Brasileiro de Regionalismo, o primeiro no gênero que tratava e sugeria um trabalho em prol do espírito de *região e tradição* (COUTINHO, 1959, grifo do autor). O evento foi concebido por Gilberto Freyre, que passara algum tempo nos Estados Unidos, cursando Ciências Sociais, e ainda visitara alguns países europeus, como França, Inglaterra e Portugal. O cientista

[...] desenvolve intensa campanha de revalorização das tradições regionalistas, ameaçadas de extinção pelas alterações profundas por que o Nordeste vinha passando; [como resultado] funda-se, em abril de 1924, o Centro Regionalista do Nordeste, com o objetivo de promover os valores humanos e a cultura da região (ALMEIDA, 1999, p.189).

Os regionalistas acreditavam que o verdadeiramente genuíno no Brasil era o amor à província, à região, ao município, à cidade ou à aldeia nativa, numa tentativa de resistência à idéia de que o progresso material e técnico deveria ser tomado como medida da grandeza do país. O movimento também era uma reação contra o classicismo, o academicismo e o puritanismo lusitano que impregnaram a literatura até então. A luta dos regionalistas também se dá na valorização da fala cotidiana do brasileiro.

No primeiro ciclo, encontram-se autores como Euclides da Cunha, Lima Barreto, Graça Aranha, Monteiro Lobato, que denunciam uma política ineficaz e incompetente, entretanto ainda não há uma consciência de uma revolução proletária. Somente a partir de 30, ocorre uma maior consciência da luta ideológica. João Luiz Lafetá sugere, em seu artigo na revista **Argumento**, Ano 1, nº 2, de 1973, uma distinção pertinente entre um *projeto estético* e um *projeto ideológico* no movimento modernista. Este estaria ligado ao pensamento de uma época, enquanto aquele estaria relacionado às modificações operadas na linguagem. Segundo o autor, “[...] a experimentação estética é revolucionária, e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento” (1973, p.20,1), enquanto o projeto ideológico é característico da literatura dos anos trinta e subseqüentes. Ele não deixa, porém, de esclarecer que ocorre a convergência de ambos os projetos, sendo que o movimento modernista assume procedimentos expressionais, rompe a linguagem bacharelesca, artificial e moralizante, que espelhava a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder; e, além do mais, passa a refletir os problemas de segregação social do povo brasileiro (LAFETÁ, 1973).

O Modernismo precisa ser pensado em sua correlação com a vida social brasileira, com o desenvolvimento da economia capitalista. No Brasil, como já se disse, ocorrem profundas transformações que vêm desde antes da Abolição, depois os surtos de industrialização, as grandes imigrações, as várias agitações operárias do começo do século. A

franca ascensão da burguesia, o aumento da classe média e a expansão das cidades com um aumento de operários acabam por estourar na Revolução de 30 (LAFETÁ, 1973). Prosseguindo, temos o Golpe de Estado e, por fim, em 1939, a eclosão da Segunda Grande Guerra. Assim sendo, os artistas passam a refletir em suas obras todas as transformações, pois “[...] a arte literária não poderia se furtar à sua função política [...]” (SANTOS, 1998, p.115). Os escritores precisavam se mostrar engajados, denunciando as atrocidades da época em que viviam:

Havia se tornado impossível [...] desvincular o artista, sobretudo o escritor, de seu posicionamento político. Conseqüentemente [...] também, julgar a sua produção sem que os fatores externos a ela interferissem de modo favorável ou não para a sua aceitação. Exercendo um peso ora maior, ora menor, as questões polêmicas que caracterizavam o período passaram a determinar a avaliação das obras literárias, de modo que “o romance do nordeste”, visto com bons olhos pela grande maioria dos intelectuais de então, acabou se impondo como o modelo a ser seguido (SANTOS, 1998, p.121, grifo do autor).

Segundo Aguiar (2002), o romance de 30 aponta para um Brasil que passara de pitoresco a país marcado por enormes tragédias sociais. As classes populares advindas do campesinato ou do proletariado urbano passam a fazer parte do romance. A mestiçagem não é mais a desgraça que impedia a construção de uma vida nacional mais equilibrada e homogênea. Entronizou-se, no Brasil, o “romance proletário” a florado pela esquerda.

É nesse contexto que proporemos a análise de **Jubiabá**, romance de Jorge Amado de 1935, sob a perspectiva do assim chamado “romance proletário”, associado tanto ao projeto estético quanto ao projeto ideológico da literatura brasileira nas quatro primeiras décadas do século XX.

### 3 A TRAJETÓRIA DE ANTÔNIO BALDUÍNO. DE MOLEQUE DO MORRO A SINDICALISTA.

Estabeleceremos abaixo um elenco dos elementos estruturadores da narrativa de **Jubiabá**, de forma a embasar nossas hipóteses no estudo textual da obra. A análise do narrador, das personagens, do tempo e do espaço deverá contribuir para a identificação dos traços épicos e romanescos que se quer reconhecer.

#### 3.1 Narração

**Jubiabá** tem um narrador em terceira pessoa, onisciente, que com grande clareza, conta as peripécias do protagonista e dá voz às personagens. Observam-se, nesse romance, dois tipos de discurso, sendo o primeiro “[...] o discurso *narrativizado*, ou *contado*, [...]” (GENETTE, 1972?, p.169, grifo do autor) em que o narrador coloca-se por detrás, conduzindo a narrativa em seu próprio nome. Pode-se citar, como exemplo, as primeiras páginas do romance: “Antonio Balduino ficava em cima do morro vendo a fila de luzes que era a cidade em baixo. Sons de violão se arrastavam pelo morro mal a Lua aparecia. [Ele] vivia metido num camisolão sempre sujo de barro [...]” (AMADO, 1970, p.21). A outra forma de discurso empregada pelo narrador é aquela denominada discurso mimético, na qual “[...] o narrador finge ceder literalmente a palavra à sua personagem [...]” (GENETTE, 1972?, p.170), fazendo uso dos diálogos, presentificando as atitudes, gestos, sentimentos das personagens. Cita-se um trecho, a fim de exemplificação: “– Deus lhe paga, seu comendador, essa caridade que o senhor está fazendo com o menino... Deus lhe paga dando saúde a todos desta casa... – Obrigada, Sinhá Augusta. Agora leva o menino lá pra dentro e diga a Amélia pra dar comida a ele” (AMADO, 1970, p.56).

O narrador, em Jubiabá, é, acima de tudo, um contador de histórias. É possível mesmo afirmar que a formação do protagonista, Balduíno, dá-se informalmente, através de relatos de histórias do povo, veiculados pelas vozes narrativas possibilitadas pela estratégia do narrador mimético. Quem fala é uma personagem responsável pela narração, segundo Genette, um sujeito que relata, e eventualmente todos os que participam da atividade narrativa (1972?, p.212). O menino cresce ouvindo e vivenciando as mazelas do povo que vive no morro. O narrador que inaugura esse tipo mimético é a tia de Balduíno, Luísa, velha conversadeira e envolvente. “Os vizinhos vinham conversar com ela, ouvir as histórias que ela contava, histórias de assombrações, contos de fadas e casos da escravidão” (AMADO, 1970, p.24). A fim de destacar essas narrativas, o narrador dá a fala à personagem:

Leitores que caso horrível  
vou aqui vos relatar  
me faz o corpo tremer  
e os cabelos arrepiar  
pois nunca pensei no mundo  
existisse um ente imundo  
capaz de seus pais matar (AMADO, 1970, p.24).

Tão envolvente é tia Luísa, que o passeio mais disputado era o seu, todo domingo, muita gente vinha até sua porta porque gostava de ouvir suas histórias.

Um outro elemento formador na educação de Balduíno é o negro Zé Camarão, que ensina capoeira e outras malandragens aos meninos do morro. O menino também gosta muito de ouvir suas histórias, seus sambas, cantigas saudosas, canções tristes e ABCs aventureiros. “Era o ABC do cangaceiro Lucas da Feira, um dos heróis prediletos de Antônio Balduíno:

Entusiasmado eu carreguei  
pompa e muita grandeza  
pois no meu rancho eu tinha  
bote de rapé à princesa.

Fui preso para a Bahia  
fizeram grande função

mas eu desci a cavalo  
e os guardas de pé no chão (AMADO, 1970, p. 31).

Zé Camarão distrai tanto os moleques quanto as moças com suas canções e histórias de cangaceiros e de assassinatos.

Todos os habitantes do morro acabam por se constituir narradores de lendas e histórias. Sentam-se às portas dos casebres, todas as noites, para contá-las e ouvi-las. São histórias tristes de mulheres abandonadas, de surras bem dadas, de mortes para defesa da honra. Tomemos mais um exemplo, a fim de verificar as histórias que eram ouvidas pelo negrinho Balduíno:

Vosmecês, sabem o que ele (Balbino) fez com o velho Zequiêl? Pois foi coisa de arrepiar o cabelo... [...] homem direito... [...]. Não havia dois na terra. Mas um dia teve a má sorte de defrontar com Albino... O coisa ruim se meteu de amigo do velho só pra levar a filha dele. [Rosa]... Era a cabrocha mais linda que eu olhei [...] pois Balbino se meteu de namoro com ela, só falava em casar....[...]. Chegaram a acertar o dia... Mas não vê que uma noite o velho Zequiêl foi trabalhar....[...]. Balbino com a parte de noivo entrou pela casa adentro, levou a Rosa pra mostrar o enxoval que estava guardado no quarto do velho. Derrubou ela na cama e ela disse que gritava e não queria. De formas que ele deu nela até que a deixou rebentada mesmo cheia de sangue que nem assassinada. E ainda teve a calma para abrir a mala do velho e tirar o dinheiro que tinha lá, a miséria de cinquenta mil-réis que era para a festa do casamento. Quando o velho chegou virou doido. Aí Balbino que não era mesmo homem, só tinha garganta, ficou com medo do velho. Passou escondido até que um dia reuniu mais dois e pegaram o Zequiêl no escuro. Deram no velho de matar...Nem foi preso... dizem que tinha proteção de gente alta...(AMADO, 1970, p.34).

Temos ainda uma narrativa de um homem que veio de Ilhéus para curar uma dor com o pai-de-santo. O homem narra a Balduíno e a todos que estão na porta da Luísa histórias sobre as terras de lá: “Lá é uma terra braba... terra de tiro e de morte...[...]. Lá se mata para fazer aposta... Os homens apostam como é que um viajante vai cair: se do lado direito, se do canhoto. Casam dinheiro.... E atiram só para ver quem ganha a aposta” (AMADO, 1970, p.37). E o homem prossegue com a história de Zé Estique, homem rico, matador, que nunca fora preso por isso.

Dentre os contadores de histórias do morro, o mais importante deles é o curandeiro e guia espiritual Jubiabá, cuja função é educar e entreter todos os moradores do lugar. O pai-de-santo acompanha o crescimento de Antonio Balduíno e tem um carinho especial por ele.

Um dia, no morro do Capa Negro, alguém sai dizendo que vira um lobisomem.

Jubiabá, como conhecedor que é de tudo, conta a Balduíno a história do lobisomem:

[...] Pois ele é senhor branco que era dono de uma fazenda. Isso foi nos tempos passados, nos tempos da escravidão de negro. A fazenda dele ficava bem aqui onde nos mora agora. Bem aqui. Ocês não sabe porque esse morro chama do Capa Negro? Ah! Ocês não sabe... pois é porque esse morro era fazenda desse senhor. E ele era homem malvado. Gostava que negro fizesse filho em negra para ele ganhar escravo. E quando negro não fazia filho ele mandava capar negro... Capou muito Negro... Branco ruim.... Por isso esse morro é do Capa Negro e tem lobisomem nele. O lobisomem é senhor branco. Ele não morreu. Era ruim demais e uma noite virou lobisomem e saiu pelo mundo assustando gente. Agora ele vive procurando o lugar da casa dele que era aqui no morro. Ele ainda quer capar negro....(AMADO, 1970, p.46).

A narrativa aponta o negro escravo, habitante do morro onde moraram escravos que foram explorados pelo senhor, para indicar uma situação que muitos deles ainda viviam: pobres, explorados, marginalizados, negrinhos crescendo analfabetos, tendo como única educação as histórias contadas pelos negros antigos.

Nesse contexto de ouvitor de histórias do povo, cresce o negro Antônio Balduíno. Quando da morte de sua tia Luísa, Jubiabá o encaminha para a casa do Comendador Pereira, um português, que vive com sua esposa Dona Maria e a filha Lindinalva. É matriculado em uma escola, à qual não se integra, mantendo-se fiel à sua educação informal, iniciada e completada nas ruas: “Antônio Balduíno chefiou as malandragens que os alunos da escola fizeram naquele ano. Cedo foi expulso como incorrigível [...] já sabia o suficiente [...] lia à noite”, nos jornais, a história dos crimes e ABCs (AMADO, 1970, p.57). Nessa fase de sua trajetória, conhece, pelo seu guia espiritual Jubiabá, a história de Zumbi dos Palmares, “negro valente, muito sabido que, não aceitando a condição de escravo, opta pela morte” (AMADO, 1970, p.59). A partir do momento em que conhece essa história, Zumbi torna-se seu herói. É também nesse período que Balduíno se apaixona por Lindinalva, a filha do comendador, amor interdito pela diferença de cor e classe social. O menino fica na casa do Comendador até o dia em que a cozinheira Amélia, que já alimentava um ciúme doentio pelo menino, devido aos

cuidados do Comendador para com Balduíno, levanta uma calúnia contra o mesmo, dizendo que ele olhara para as coxas de Lindinalva. O menino não consegue se defender da injustiça porque todos acreditaram em Amélia, dessa forma ele resolve fugir a fim de viver na rua como um malandro.

A primeira aventura de Balduíno na rua é a mendicância, ele mesmo é contador de histórias a fim de convencer as pessoas do seu sofrimento e pobreza:

Eu cheguei de fora, meu senhor... Vim me batendo por esse sertão de Deus que está seco, sem um pingo de chuva. Estou aqui sem trabalho... Mas estou procurando... Quero um níquel para tomar café... Tá se vendo que o senhor é um homem direto... [...] vim debaixo de um solão de fazer medo...Se o senhor tem um trabalho eu peço... não tenho medo de trabalho... Mas desde ontem que não como... Estou aqui...caindo de fome (AMADO, 1970, p.63).

Na vida de malandragem que leva a partir daí, conhece o Gordo, outro contador de histórias. Gordo é tão criativo que inventa uma história de vida para poder superar os problemas e sobreviver: acolhe uma senhora idosa e passa o dia tentando ganhar algum dinheiro para levar a ela, para, dessa forma, dizer que tem alguém esperando por ele. Balduíno conhece outros meninos que têm, mais ou menos, o seu estilo de vida. As personagens são apresentadas ao leitor como gente carente e pobre, sem muitas expectativas. A narrativa é envolvente, as trapaças dos meninos delineiam o que faziam para sobreviver; na ingenuidade malandra, sobrevivem como podem: comem quando conseguem o alimento, roubam nas oportunidades que têm, enganam as pessoas.

Antônio Balduíno, entretanto, sabe que quer ser diferente daqueles meninos pobres do morro. Quando cansa dessa vida mundana, sai em busca de uma melhor condição de vida. Volta para o Morro do Capa Negro onde começa a compor alguns sambas, ganha algum dinheiro e quando tem oportunidade canta ao violão suas composições:

Vida de negro é bem boa, mulata...  
tem festa todos os dias  
baticum lá no terreiro  
morena para a folia...

Senhor do Bonfim é meu santo  
 ele faz feitiço forte,  
 eu sou é malandro, mulata  
 e você minha desgraça (AMADO, 1970, p.86).

Nesse meio tempo, é incentivado a lutar boxe devido à força e à valentia que o levam a uma carreira razoável. Na seqüência da narrativa, a personagem segue num percurso de viagens que vai fazer dele, até o final do livro, um homem diferente.

Nessa nova fase de sua vida, sai de viagem no saveiro de mestre Manuel. Também aqui se narram novas histórias que vão contribuir para a formação de Balduíno. O velho narra histórias de pescadores que impressionam o negro; enquanto isso, Balduíno inveja a vida dele com sua esposa. “Ela é a música que compra o mar. Está de pé e seus cabelos esvoaçam abandonados ao vento. Canta:

-- Aonde vai parar essa estrada, Maria...  
 -- As estrelas dos teus olhos está no céu...  
 -- O barulho do teu riso está no mar...  
 -- Você está na lanterna do saveiro...  
 -- A estrela do mar é larga, Maria...(AMADO, 1970, p.145,6).

Como se pôde observar, os vários pontos de vista que formam e instruem a personagem Balduíno são vozes sociais, “princípio arquitetônico da prosa romanesca”, vozes que vão influenciar as decisões de vida da personagem (BARROS, 2003, p.22).

Balduíno desembarca na cidade velha de Cachoeira, cidade produtora de charutos tipo exportação. Toma conhecimento da vida que aquele povo leva para sobreviver. As fábricas empregavam mulheres que são descritas muito realisticamente pelo narrador, sendo uma outra fonte de informações e formação para a personagem Balduíno:

Mas eis que elas saem e são tristes e cansadas. Elas vêm tontas daquele cheiro doce de fumo que já impregnou nelas, que está nas suas mãos, nos seus vestidos, nos seus corpos, nos seus sexos. Saem sem alegria e são muitas, é uma legião de mulheres que parecem todas doentes (AMADO, 1970, p.149).

O narrador onisciente introduzirá ainda um outro episódio marcante na vida do protagonista. Trata-se da narração de um velório de uma senhora, numa vila pobre. Balduíno

presença olhares desejosos de seu amigo Zequinha sobre a filha da defunta, em pleno velório, o que provoca sua ira e a conseqüente luta entre os dois homens. Balduino acaba por acertar uma facada em seu adversário e, desesperado, foge em disparada por uma mata fechada. A narrativa aqui muda de tom, torna-se quase poética, enquanto o protagonista sofre e reflete sobre seus atos numa narrativa envolvente de busca interior e autoconhecimento. A personagem sofre no corpo o delito cometido: muitas dores, febres e alucinações. Socorrido por um ancião, que cuida dele até que se recupere, Balduino parte então em uma viagem de trem. Num vagão de indigentes, encontra outros tipos que servirão de narradores miméticos: um velho, um soldado, uma mulher grávida. A narrativa de vida de cada uma dessas personagens é apresentada através de diálogos estabelecidos entre elas, sendo que as falas se superpõem umas às outras, de maneira coletiva. O exemplo abaixo esclarece o que se disse:

[o velho diz:] com voz abafada:

-- Eu já tive família... Parece?...[...] Mas eu tive duas filhas que até botei no colégio [...]. Um branco botou feitiço numa, carregou com ela nem sei para onde... A outra vive aí em Cachoeira, parecendo uma doída com os cabelos cortados, fazendo a vida... Essa eu sei onde tá e a outra?

A mulher desviou os olhos da porta:

-- Vosmecê tem muita raiva das mulheres da vida?

-- Umas perdidas... tudo de cabelo cortado e vermelhão na cara...[...]

O velho ficou atrapalhado. Então o ex-soldado falou:

-- Eu já tive uma amante que era mulher da vida... Ela fazia a vida até a meia noite, depois eu ia pra casa dela e ficava até de manhã... Era bom... (AMADO, 1970, p.186).

Como se vê, a narrativa se constrói através de diálogos entre as personagens, assim, Balduino pode ver como o povo sobrevive.

A próxima etapa da trajetória de Balduino acontece num picadeiro de circo, novamente como lutador. Ali, conhece Rosenda Rosedá com quem mantém uma relação amorosa, apesar de amar Lindinalva.

Finalmente envolve-se numa greve, tornando-se seu líder, como representante de uma coletividade. Luta pelos direitos da classe dos proletariados, vencendo a batalha.

A intenção ao relacionar todos os episódios acima é demonstrar o percurso de formação do herói. Os elementos formadores de sua personalidade são a escola da rua, as histórias do povo e sua própria experiência como homem. Pode-se dizer que o narrador que se encontrou até aqui é, segundo Genette, do tipo extradiegético, que relata uma história da qual não tomou parte, mas que, entretanto, conhece (1972?, p.134). Observou-se ainda que esse narrador cede espaço à voz de algumas personagens que tomam a frente da narrativa, alternando, portanto, ao discurso extradiegético um discurso intradiegético.

Em **Jubiabá**, pode-se reconhecer, ainda, os dois tipos de narradores descritos por Walter Benjamin, em seu ensaio de 1936 sobre as formas de narrar: constata-se ali tanto as experiências do narrador sedentário quanto as narrativas do marinheiro mercante. Este é o narrador que instrui Balduíno através das viagens, que acontecem, no romance, na parte denominada “Diário de um negro em fuga”. Ali, percebe-se que o narrador bebeu de boca em boca as experiências que narra. Pode-se citar como exemplo uma história de mestre Manuel, narrada durante a viagem de Balduíno no saveiro:

[...] -- Eu vinha navegando [...], me agüentando no temporal. Minha lanterna também tinha se apagado e ninguém enxergava tiquinho na frente dos olhos.[...] A gente via a luz da Bahia [...]. A gente nunca chegava pra perto dela. Nessa noite o mar andava brabo, tinha brigado com o rio. [...] Eles tinha pressa em chegar e não ficaram para o navio que só tinha no outro dia. [...] Eles tinha pressa e tudo ficou no mar... A gente só salvou os corpos [...] (AMADO, 1970, p.142).

Verifica-se que a personagem narra suas experiências proporcionadas pelas viagens que fizera durante a vida.

O procedimento de recolha de material pelo narrador em viagem é também testemunhado pelo próprio autor que:

Para escrever Jubiabá (que é Bahia por todos os lados), Jorge Amado passou cerca de um mês revivendo contactos com pessoas e coisas do lugar que escolheu por cenário do livro. ‘Cheguei de lá há 15 dias – dirá em uma entrevista --, depois de um mês de passeio maravilhoso. A Bahia é uma coisa única no Brasil. Talvez eu esteja parecendo um turista tomado de entusiasmo besta. Mas eu nasci na Bahia e quase todos os anos volto à minha cidade. É admirável! As ruas, os pretos, os saveiros, as feiras [...], as

ladeiras, a gente boa que se move naquelas ruas velhas. Acho que botei um pouco disso tudo no meu romance [...] É a vida pobre dos negros da Bahia, tudo nela há de grande e belo. Ambientes negros de cais, de casario velho, de macumbas, saveiros, botequins e ainda todo o recôncavo com as suas cidades típicas, as plantações de fumo e as fábricas de charutos. O meu novo romance procura refletir a vida dos pretos da Bahia, os poetas que vivem em meio à miséria maior, sofrendo todos os preconceitos de raça, que ainda dominam o Brasil e resistindo a tudo bravamente sem perder aquela gargalhada clara, aquele poder de rir, de cantar, de lutar, que só os negros possuem' (In: "A noite ilustrada" *apud* TÁTI, 1961, p.76,7).

Por outro lado, o narrador sedentário narra as histórias conhecidas do povo e as transmite oralmente; exemplificando: Antonio Balduino "conhece as histórias e tradições de sua terra" (BENJAMIN, 1983, p.58). A personagem que encarna esse tipo de narrador é o pai de santo Jubiabá. Eis uma das histórias narradas por ele:

[...]-- Isso foi a um mundão de tempo... No tempo da escravidão do negro...Zumbi dos Palmares era um negro escravo. Negro escravo apanhava muito... Zumbi também apanhava. Mas lá na terra onde ele tinha nascido ele não apanhava. [...] Mas ele era um negro valente e sabia mais que os outros. Um dia fugiu, juntou um bando de negro e ficou livre que nem na terra dele. Aí foi fugindo mais negro e indo para junto de Zumbi. Foi ficando uma cidade grande de negros. E os negros começaram a se vingar dos brancos. Então os brancos mandaram soldados pra matar os negros fugidos. Mas soldado não agüentava com os negros. Foi mais soldado. E os negros deram nos soldados.[...] – Aí foi um mundão de soldados mil vezes maior que o número de negros. Mas os negros não queriam mais ser escravos e quando [Zumbi] viu que perdiam [...] se jogou de um morro abaixo. E os negros todos se jogaram também... Zumbi dos Palmares era um negro valente e bom. Se naquele tempo tivesse vinte igual a ele, negro não tinha sido escravo... (AMADO, 1970, p.58,9).

Isso posto, pode-se dizer que há também, no romance, um narrador nato, segundo Benjamin, que buscou narrativas conhecidas do povo para construir sua obra.

Os dois tipos de narradores que encontramos aqui se aproximam do narrador épico, isto é, aquele que trabalha com "[...] elementos narrativos simples, combinados entre si de forma linear [...]" (BENJAMIN, 1987, p.55).

Outros elementos que conferem autenticidade épica ao romance **Jubiabá** são os variados tipos de texto que aí encontramos: material impresso: "*COMPANHEIROS DA CIRCULAR*" *Os estivadores reunidos em assembléia, no seu sindicato de classe, resolveram*

*aderir ao movimento grevista dos seus companheiros da Companhia Circular. Vêm assim trazer o seu apoio incondicional aos grevistas na luta pelas reivindicações [...] (AMADO, 1970, p.271,2, grifo do autor), que serve de documento; histórias do povo, como as já citadas no decorrer da análise; as canções populares ouvidas pelo povo do morro: “Vida de negro é bem boa, mulata.../ tem festa todos os dias / baticum lá no terreiro / morena para a folia...” (AMADO, 1970, p.86, grifo do autor). Esses elementos, segundo Walter Benjamin, no ensaio “A crise do romance”, servem de montagem para a obra de arte, “[...] correspondem aos versos estereotipados da antiga epopéia” (1987, p.56). No ensaio, Benjamin discute a tese de Döblin, segundo a qual tudo deve ser narrado lentamente, o narrador deve apenas organizar os capítulos que estão estruturados com essas histórias, canções, lendas, documentos que nos façam compreender o que acontece ao nosso redor. “Como o poeta épico, (o narrador) chega até as coisas com grande lentidão. Tudo o que acontece, mesmo o mais repentino, parece preparado há longo tempo” (p.57). Em **Jubiabá**, percebemos esse narrador, ele toma a palavra para conduzir a narrativa, mas acaba por dissolver-se através dos vários narradores miméticos. A título de exemplo, vejamos o trecho abaixo, no qual o narrador onisciente, expressando-se em terceira pessoa, no tempo verbal imperfeito, dá espaço aos narradores miméticos, que passam a conduzir a narrativa, introduzidos pelo sinal gráfico do travessão: “O Gordo *estava* com saudades da avó e *falava*: -- Ficou sozinha, com Deus somente... Quem dá comida a ela? – Deixa estar que ela não morre de fome, não... – Não tou falando nisso – o Gordo se atrapalhava. [...] – Ela está velha e acabada... só come dando na boca...” (AMADO, 1970, p.158,9, grifo nosso).*

O narrador onisciente mantém uma distância épica das histórias que conta, em nenhum momento, no romance, temos sua intervenção. O narrador emite opiniões através das vozes narrativas das suas personagens: “Severino explicou: -- Rapaz, greve é como esses

colares que a gente vê nas vitrinas. É preso por uma linha. Se cortar a linha caem todas as contas. É preciso não furar a greve...” (AMADO, 1970, p.274).

O mundo ao qual Balduino pertence é recheado de histórias de seu povo, tanto dos seus ascendentes quanto dos homens que viveram ali – saveireiros, jagunços, sertanejos, operários – que se dão ao seu conhecimento pelas vozes narrativas dessas pessoas mais velhas: pai Jubiabá, Zé Camarão, Mestre Manuel, tia Luísa; tais histórias podem ser consideradas épicas, pois são fruto do que se conta de pai para filho, de geração a geração, assemelhando-se ao mundo da grande literatura da época clássica, que é projetado no passado, “[...] no longínquo plano da memória, [...] passado dos valores dos começos e dos fastígios. Este passado está distanciado, acabado e fechado como um círculo” (BAKHTIN, 1998, p.410). São elementos épicos imemoriais, histórias que remetem ao passado do povo.

O mundo da memória é tipicamente épico, “[...] a relação [...] entre ouvinte e narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (BENJAMIN, 1986, p.210). A memória épica se opõe ao mundo da rememoração<sup>1</sup>, que encontramos no capítulo “Fuga”, estudado à parte, que é plenamente romanescos. Apresentam-se aqui, “[...] num único plano o discurso do autor com o discurso do personagem representado [...]” (BAKHTIN, 1998, p.417).

Constatam-se traços romanescos quando o narrador faz uso do discurso indireto livre, como se verá na análise do capítulo “Fuga” e de outros momentos finais do texto, quando se dá a transformação da personagem Balduino, de malandro a líder grevista engajado num movimento social.

### 3.1.1 “Fuga”

---

<sup>1</sup> A rememoração, segundo Walter Benjamin, em seu ensaio: “O narrador”(1986, p.212), associa-se ao ‘sentido da vida’, centro em torno do qual se movimenta o gênero romanescos.

O capítulo “Fuga” tem um significado essencial para o desenvolvimento da narrativa. Situado na segunda parte do romance, “Diário de um negro em fuga”, o capítulo tem a função de um ponto de filtragem, de uma correção de rumos para a trajetória da personagem, ao mesmo tempo em que institui uma nova dicção estética, em relação à forma de composição narrativa da obra. Narra-se ali o episódio da briga entre Antonio Balduíno e Zequinha, desentendimento que tem como centro o ciúme de Balduíno com relação às intenções de Zequinha por uma menina de doze anos, Arminda. Balduíno encontra seu inimigo numa estrada, este vem armado. Esse encontro provocará a luta entre Balduíno e Zequinha. Segundo Bakhtin, esse tipo de acontecimento denomina-se cronotopo do *encontro*, isto é, momento que “serve de nó, às vezes, ponto culminante” (1998, p.222). O encontro – a luta entre os inimigos – desencadeará a aventura da fuga de Balduíno por uma mata cerrada. Esse é o trecho que precede a narração da fuga do negro Balduíno.

No princípio do capítulo, temos o encontro dos dois oponentes, Balduíno e Zequinha, narrado em terceira pessoa: “Zequinha correu para cima dele com a foice na mão” (AMADO, 1970, p.170). Na seqüência, o negro Balduíno fere Zequinha, fincando um punhal em suas costas e sai correndo como louco, fugindo: “Era de noite e o negro ganhou o mata” (*idem*). A partir daqui narra-se a fuga do negro por dentro da mata e sua busca de sentido para o que havia feito num momento de muita raiva. A fim de descrever a fuga, o narrador faz uso da onisciência neutra que tem por função, segundo Norman Friedman, descrever e explicar ao leitor, com sua própria voz, as ações das personagens (2002, p.175).

Para narrar, Amado faz uso do discurso indireto livre, mostrando o desespero de Balduíno na fuga: “[...] não vê nada na escuridão. Agora pára. Ouve ruídos de matos quebrados. Quem vem lá? Já o perseguirão? [...] Aquilo tinha que acontecer... e se ele não viesse com a foice na mão, Antônio Balduíno não puxaria o punhal” (AMADO, 1970, p.173,4).

O texto é recheado de lembranças, a personagem recorda-se do que viveu, lembra-se de dos Reis, de Lindinalva. Ele reflete sobre o que fez, sabe que está errado, mas que tudo já está feito e não pode voltar atrás. A lembrança de Lindinalva o persegue o tempo todo, ela é a mulher que ele ama e sabe que não aprovaria sua atitude. Reflete sobre a vida dessas pessoas, que fazem parte de sua vida, a fim de tentar entendê-las e ao mesmo tempo tentar entender-se. Seus pensamentos seguem num turbilhão:

É melhor pensar em Zequinha estendido no barro com um punhal nas costas, que pensar em Lindinalva que odeia o negro. Se ela soubesse que ele estava ali fugido, sem dúvida contaria à polícia. Dos Reis o esconderia, mas Lindinalva não (AMADO, 1970, p.173).

Lembra-se de Viriato, o anão, que “um dia entrou pelo caminho do mar, como aquele outro velho que foi retirado da água numa noite em que os homens do cais carregavam um navio sueco. Será que Viriato encontrou sua casa?” (*idem*).

Toda a descrição da fuga e dos sentimentos que afligem a personagem é mostrada pelo narrador pela visão “por detrás”, na qual, segundo Pouillon, “Em lugar de situar-se no interior de um personagem, o autor pode distanciar-se do mesmo, não para vê-lo do exterior [...] mas considerar de maneira objetiva e direta a sua vida psíquica [...] como um demiurgo [...] que conhece o lado inferior das cartas” (1974, p. 62).

Sabemos, através desse narrador onisciente, que Balduino está arrependido do que fez, pois pensa que poderia ter dado apenas uma surra em Zequinha. Porém, justifica-se quando se lembra de que Zequinha viera com a foice: “Ele poderia ter dado uma surra unicamente em Zequinha. Pois ele não era Baldo, o *boxeur*? Não derrubara tantos outros no largo da Sé na Bahia?...Sim, ele poderia ter derrubado Zequinha a socos. Mas ele viera com uma foice”(AMADO, 1970, p.175). Percebe-se também o questionamento da personagem com relação à punhalada que desferiu em seu adversário: “O homem não briga de foice e traição se paga com traição...” (*idem*). Assim, em todo o capítulo “Fuga”, seus pensamentos o perseguem e as lembranças das pessoas queridas não o deixam: pensa na tia Luíza, que

morrera de dor de cabeça; lembra-se do tempo em que começara a fumar; recorda-se do homem que conhecera no terreiro do Pai Jubiabá, o qual poderia escrever seu ABC, e pensa em como sairia do mato.

Como podemos observar pelo pequeno levantamento dos excertos acima citados, verificamos o uso do discurso indireto livre apontando as reflexões do negro Balduíno. Esse procedimento usado pelo narrador são memórias da personagem principal, característica que marca um traço romanesco do romance **Jubiabá**.

O trabalho do narrador com o tempo, nesse texto, é singular. Ocorre em dois níveis de discurso: um discurso que se passa no tempo do *presente do indicativo*, onde temos a fuga por causa da punhalada que Balduíno desferiu sobre Zequinha: “*abre caminho pelo mato. Corre entre as árvores que se fecham [...]. Corre sem rumo, corre, perdido*” (*idem*, p.170); o machucado que a personagem faz na face quando está fugindo: “*Cai sangue do seu rosto*”; os ruídos dos perseguidores que escuta no mato: “*Ouve ruídos de matos quebrados. Quem vem lá?*” (*idem*, grifo nosso). No decorrer da leitura do texto, percebe-se o emprego freqüente desse tempo verbal que parece tornar as cenas realistas, mostrando como a mata é implacável para com um homem. Na seqüência, ele se sente “cercado como um cão danado, *está* acuado [...] *começa* a sentir fome” (AMADO, 1970, p.175, grifo nosso). Pode-se dizer que o uso do tempo *presente do indicativo* “orienta-nos no mundo do intercurso cotidiano, da ação e das decisões” (NUNES, 1988, p.40). O emprego desse tempo aproxima o locutor do objeto, configura uma situação de “*locução discursiva*”, de “*comentário*” (*idem*, grifo do autor). Segundo Sartre (*apud* NUNES, 1988, p.43), o presente pode ser tomado como um recurso estético em forma de aproximação dramática. É justamente isso que encontramos no presente texto: o *presente* aproxima a personagem do leitor do texto, o emprego desse tempo dá a impressão de “sucessão rápida de primeiros planos cinematográficos” (NUNES, 1988, p.44).

Em meio a essa presentificação das cenas, o narrador indica as lembranças e reflexões da personagem, as quais são marcadas pelo uso do *tempo passado* dos verbos. Por exemplo, quando a personagem chega numa clareira e começa a lembrar-se da dos Reis, sabe-se pelo narrador que ela “foi com a família para São Luiz” (AMADO, 1970, p.173); lembra-se também de Viriato “que só *conversava* sobre sua tristeza” (*idem*, grifo nosso). Ele recorda-se da infância “mendigando na Bahia” (*idem*) e da morte de Filipe, o Belo, em decorrência de um acidente, fato que marcara o menino Antônio Balduino. O texto é sempre mesclado dos tempos *presente* e *pretérito*. A narrativa vem se desenvolvendo no *tempo passado*, e num mesmo parágrafo surge o *tempo presente*, alternando lembranças e realidade (tempo presente): “Balduino *brigou* (passado) por causa dele uma vez. *Sorri* (presente) ao se recordar do fato. *Fora* (passado) uma surra bonita que dera no Sem Dentes [...] *Agora* ele *está* (presente) certo que não gostava do Zequinha” (AMADO, 1970, p.174, grifo nosso). Os grifos nos verbos esclarecem a alternância do momento presente da ação e das lembranças da personagem.

Outro momento marcado pelo *tempo pretérito* são as inferências da personagem com relação à realidade dos fatos ocorridos. Segundo Balduino, Zequinha estaria morto, todos estariam de sentinela e o Filomeno, negro que também estava interessado em Arminda, estaria levando a jovem para sua casa. Zequinha “estava estendido no barro com um punhal nas costas. Porém de que valeu? Agora o negro Filomeno já a levou para casa, com certeza” (AMADO, 1970, p.174). Nada disso acontece, o leitor saberá dos verdadeiros fatos na seqüência do romance. Percebemos uma espécie de perturbação da personagem nessa mistura de fatos reais e de fatos imaginários, provocados provavelmente pelo cansaço e pelas dores e aflição da fuga.

Nesses momentos de imersão no passado, o tempo psicológico emerge numa sucessão de estados internos, também chamado *duração interior*. Ocorre a descoincidência com as

medidas temporais objetivas, acarretando um tempo irreversível, isto é, tudo o que a personagem fez não tem volta, é fato consumado. Exemplo:

Não, ele não diria que o olho da piedade vazou, que ficou somente o olho da ruindade...Por que ele havia de dizer isso? [...] Matou Zequinha, matou... Mas foi porque ele estava andando com uma menina de doze anos, [...] não era mulher feita [...] é inútil mentir a pai Jubiabá. Ele sabe tudo (AMADO, 1970, p.177).

Quanto ao tempo cronológico, observam-se marcas pontuais dos dias que Antônio Balduíno ficou na mata fugindo do crime cometido. Primeira noite: “Era de noite e o negro ganhou o mato” (AMADO, 1970, p.170). Outra informação de que o tempo passou são: as dores: “Os pés estão doídos da caminhada” (*idem*, p.175); a sede e a fome: “a garganta está seca, o estômago arde, e sente uma dor violenta no rosto” (*idem*, p.177); a presença da lua “que saiu, a grande lua alva que está bonita como nunca” (*idem*). Sabe-se da noite que passou quando a personagem “acorda com os passarinhos que trinam. Olha tudo em redor [...] o talho dói no rosto” (lembra-se dos fatos da véspera, seu rosto inchou durante a noite) (AMADO, 1970, p.178). Na seqüência, a personagem sente-se bem porque descobre que o que mais ama é brigar, até que “depara com a poça de água, bebe grandes goles e lava a ferida do rosto” (AMADO, 1970, p.179). Constata-se que o tempo cronológico é também marcado pelo *presente* dos verbos, de forma que os fatos parecem desfilar perante o leitor, vêem-se os gestos da personagem. O dia passa marcado pelos pensamentos da personagem, Balduíno fica largado no chão depois de beber água barrenta, sentindo muitas dores no rosto. Uma nova noite chega e com ela uma espécie de sonho mistura-se à realidade da personagem: homens o perseguem; a velha, mãe de Arminda: “veio com os olhos inchados, o corpo inchado, a língua de fora. Ficou rindo dele. Até que tropeça e cai” (AMADO, 1970, p.181). Um novo dia chega, a personagem toma a decisão de enfrentar os homens: “Porém a sua aparição súbita na estrada põe os homens atônitos. Ele ainda tem forças para derrubar um que está na sua frente. E atravessa o grupo com a navalha brilhando na mão” (*idem*).

Quanto ao espaço onde acontece a fuga, verifica-se o percurso da personagem por uma mata cerrada: “árvores que se fecham [...], o silêncio do mato [...] sem fim se estende na sua frente” (AMADO, 1970, p.170). É um lugar de riscos e de perigo (LOTMAN, 1978), lugar onde Balduino corre em disparada, machucando-se. Está correndo, fugindo: “corre assim como um cão perseguido pelos garotos malvados [...] com os pés doídos evitando as estradas, se rasgando nos espinhos” (AMADO, 1970, p.170). Balduino “continua a caminhada, abrindo caminho com as mãos. Cai sangue do rosto [...]. Um espinho rompeu o rosto do negro [...]. O mato é ralo mais adiante. Através das folhas o negro vê as estrelas que brilham. O céu está claro. Farrapos de nuvens correm” (*idem* p.173). Nesse momento, depois de tanto correr, começam as lembranças dos fatos ocorridos; “[...] a mata misteriosa e evocadora, cheia de terror, por onde foge Antônio Balduino” (CÂNDIDO, 194-, p.52) simboliza um espaço propício para que o negro reflita sobre sua vida passada. Através de descrições, fruto da imaginação do negro, constata-se como ele ficou perturbado com o ato que cometera, tanto que imagina seu adversário morto: “O cadáver estaria ferido no jirau com a ferida nas costas” (AMADO, 1970, p.175).

Assim como analisado o tempo e sua relação entre o passado e o presente, isto é, as lembranças e o sofrimento atual da personagem, aqui também o momento presente espacializa nossa personagem:

sua garganta está seca, o rosto sangra, rasgado pelos espinhos, a roupa retalhada [...]. Naquele mato não tem frutas. Não é época de goiabas [...]. Os grilos fazem um ruído insuportável. Agora ele não vê mais as estrelas que o mato é cerrado [...]. Felizmente os cigarros e os fósforos estavam no bolso da calça (AMADO, 1970, p. 176).

Observe-se que a personagem, que se localiza num lugar determinado, a mata, volta-se para os espaços onde viveu, através da rememoração: “Ainda no Morro do Capa Negro ele já fumava. Apanhou por causa disso” (AMADO, 1970, p.176). Balduino lembra-se de que “na frente da sua casa, no morro, os homens se reuniam para conversar” (*idem*). Nesse espaço, ele

ouviu histórias de homens corajosos. Sempre imaginou ser cantado em ABCs pelas aventuras que vivesse; talvez, agora, tivesse um ABC, depois do ato heróico que, segundo ele, praticara.

Concluindo, pode-se dizer que todo o capítulo focaliza um processo de auto-reflexão pela personagem, a fim de mudar o sentido de sua vida. Até então, a vida da personagem parecia girar em torno de suas pequenas satisfações pessoais: roubos, assaltos, amores, bebida; a partir desse episódio, Balduino retorna para sua cidade natal e descobre que o sentido de sua vida seria sempre o de lutar, não corpo a corpo, mas por causas maiores e coletivas, como a liderança numa greve geral.

### 3.2 Personagens

As personagens, em **Jubiabá**, são criadas a partir de modelos típicos, capazes de atribuir à narrativa caráter fortemente idealista, ao mesmo tempo em que constroem o cenário realista em que se passa a ação.

Podem-se classificar as personagens criadas por Jorge Amado segundo a tipologia de Antônio Cândido, em **A personagem de ficção**. Ali, Cândido propõe uma tipologia das personagens com base em sua gênese. A definição abaixo, que corresponde ao quarto tipo, pode ser aplicada às personagens de **Jubiabá**:

Personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as suas virtualidades [...], quando não as inventa de maneira que os traços da personagem resultante não poderiam, logicamente, convir ao modelo (2002, p.72).

O escritor e crítico Miécio Táci publica, em seu livro sobre os romances de Amado, um testemunho que leva à legitimação dessa hipótese. Um certo senhor de nome Severiano Manuel de Abreu declarou que não gostou do livro **Jubiabá** porque tudo o que ele contava era mentira. Severiano alegou:

Eu nunca morei em casa de barro, sempre tive minhas posses, sempre fui arremediado. Como é que aquele rapazinho (Jorge Amado) vai dizer essas cousas todas de um homem trabalhador e honesto como eu. Quem lê o livro fica pensando que eu sou um macumbeiro qualquer que vive tapeando o povo ignorante. Mentira. Eu fazia um bocado de baixo espiritismo porque é preciso contentar a todos. Mas sou um homem que estudo, que aprendo, que conheço bem as coisas. [...] Mas não faz mal, eu sou conhecido no Brasil todo, em todo o Estado tenho os meus discípulos e aquele livro não me desmoraliza (1961, p.79,80).

Segundo o próprio Jorge Amado:

[...] estão mesclados no meu Jubiabá vários pais-de-santo que deram aquele tipo. O físico de um, a moral de outro, assim por diante. Não lhe nego que pensei muito numa figura de pai-de-santo da Bahia ao levantar o Jubiabá. Mas aquele em quem pensei é uma grande figura, um homem que merece todo respeito [...] não pensei uma só vez em Severiano. Eles são apenas xarás (TÁTI,1961, p.81).

A personagem Jubiabá, que dá nome ao romance, é o mentor do negrinho Balduíno. Jubiabá é conhecido pelo povo do morro do Capa Negro como feiticeiro. Antônio Balduíno, quando menino, tinha um medo doido do pai-de-santo, sempre que o via, ficava espiando atrás da porta “[...] a carapinha branca, o corpo curvo e seco, apoiado num bastão, andando devagarinho [...]. Ia passando e abençoando. [...] Os garotos desapareciam da rua quando viam o vulto centenário do feiticeiro” (AMADO, 1970, p.26). O pai-de-santo era respeitado no morro porque curava doenças, fazia rezas, afastava demônios, dizia conceitos, rezava em nagô. Quando vinha pela rua com sua “[...] calça velha de casimira em cima da qual o camisu bordado se oferecia ao capricho do vento como um bandeira [...]” (*idem*), todos os homens paravam para cumprimentá-lo. Jubiabá era o mistério para o negrinho:

Da casa de Jubiabá vinham em certas noites sons estranhos de estranha música, Antônio Balduíno se remexia na esteira, ficava inquieto, parecia que aquela música o chamava. Batuque, sons de dança, vozes diferentes e misteriosas. [...] nestas noites não dormia. Na sua infância sadia e solta, Jubiabá era o mistério (AMADO, 1970, p.26).

A presença do pai Jubiabá na vida de Antônio Balduino é de extrema importância para sua formação, já que o menino é órfão, vive com a tia Luísa, e o tem como guia espiritual por toda a vida.

Jubiabá, o feiticeiro, tem alguns traços que o aproximam de personagens épicas. De acordo com a classificação de Salvatore d’Onofrio, essas personagens

[...] são seres excepcionais que se elevam acima da média humana ou pela pobreza de nascimento [...] ou pelos dotes intelectuais [...] ou pelas virtudes morais ou pelo sentimento religioso. [...] são personificações arquetípicas da imaginação humana, que sonha com seres possuidores de poderes sobrenaturais ou excepcionais” (1981, p.15).

Eis que o nosso curandeiro tem várias dessas aptidões: “quando Jubiabá entrava para rezar a velha Luísa, Antônio Balduino [...] já sabia que a dor de cabeça da velha passaria”; quando passava pela rua carregando um ramo de folhas e abençoando as pessoas, recebia cumprimentos de todos; quando fazia as sessões de macumba em certas noites, era procurado até por pessoas que possuíam automóveis de luxo (AMADO, 1970, p.26). Como se vê, para o povo do morro, o pai de santo representa o conhecimento, a salvação, o caminho; é o guia espiritual de todo a gente do morro, ele carrega consigo o sentimento religioso e poderes sobrenaturais, os quais geram crença e confiança do povo com relação a ele.

Pode-se classificar também a personagem Jubiabá como personagem tipo, aquela que alcança “[...] o auge da peculiaridade sem atingir a deformação” (BRAIT, 1990, p.41). O tempo todo, no romance, Jubiabá permanece o mesmo, não muda, sua função será sempre a de guia, orientador, curador. Essa classificação vem reforçar outra característica épica da personagem: o tempo não passa para elas. Elas “[...] aparecem com uma idade pré-fixada” (AUERBACH, 1971, p.14), a personagem tem sempre a mesma idade e a mesma característica; no caso de Jubiabá, ele permanecerá até o final do romance como o pai-de-santo, “[...] centenário e pequenino [...]” (AMADO, 1970, p.100). Todas as características do pai-de-santo o aproximam do lendário, pois conhece histórias do povo e as narra para a comunidade onde vive. Também, com sua fé, Jubiabá é o refúgio do povo carente, que não

tem posse alguma, e encontra no curandeiro a força divina para prosseguir na vida difícil que leva. Jubiabá se aproxima também da personagem típica definida por Pouillon, *apud* Eco:

[...] pela organicidade da narrativa que a produz, adquire uma fisionomia completa, não apenas exterior, mas intelectual e moral. [...] ‘quando o autor consegue revelar os múltiplos nexos que coligam os traços individuais dos seus heróis aos problemas gerais da época; quando a personagem vive, diante de nós, os problemas gerais de seu tempo, mesmo os mais abstratos, como problemas individualmente seus, que tenham para ela uma importância vital’ (1993, p.219,20).

A citação acima completa a intenção de mostrar que Jubiabá é para o povo o refúgio, o conhecimento, o modelo: “Ele era como que o patriarca daquele grupo de negros e mulatos que morava no Morro do Capa Negro, em casas de sopapo, cobertas com zinco” (AMADO, 1970, p.29).

O mesmo procedimento pode ser considerado em relação ao protagonista Balduino, um personagem típico, à medida que nele estão inscritos traços físicos e de caráter, concretos e abstratos, capazes de representar, de forma concisa e em um único indivíduo, o tipo do “negro” e do “malandro” criado no morro e formado nas ruas de Salvador. Na infância, “[...] já chefiava as quadrilhas de molecotes que vagabundavam pelo Morro do Capa Negro e morros adjacentes” (AMADO, 1970, p.21). Aos quinze anos, depois que foge da casa do comendador Pereira, é o imperador da cidade negra da Bahia: “Traz um boné em cima dos olhos e fuma um cigarro barato. Uma calça de casimira preta rasgada e cheia de manchas, e um paletó enorme, herdado de alguém muito mais alto que ele, paletó que no inverno é travesseiro e sobretudo, tal é a vestimenta [...]” (*idem*, p.63). Ser imperador da cidade, para o negro, era poder andar solto pelas suas ruas, dormir em portas de hotéis de luxo, comer as melhores comidas dos melhores restaurantes, chefiar o bando de moleques formado de meninos negros, brancos e mulatos. Assim vive durante dois anos:

[...] correndo pela cidade, assistindo a partidas de futebol e lutas de boxe, brigando, penetrando no Cinema Olímpia, ouvindo as histórias que o Gordo contava, sem notar que estavam crescendo, ficando homens [...], já estavam

uns negros fortes, enormes, derrubando mulatas no cais, malandreado na cidade religiosa da Bahia (AMADO, 1970, p.82).

Depois desse tempo na rua, o grupo se desfaz, cada um segue um caminho. Balduíno volta para o morro, vivendo uma vida de malandro: compõe sambas, vai à macumba no terreiro de pai Jubiabá, toca violão. Um dia, um homem bem vestido apareceu no morro perguntando por Antônio Balduíno, quis saber se vendia os sambas que compunha; como o negro precisava de dinheiro, vendeu dois deles. Somente mais tarde o negro veio a saber que os sambas foram gravados e fizeram bastante sucesso.

Em outro momento, nessa mesma época, Luigi convida Balduíno para lutar boxe, pois ficara impressionado quando vira o negro dando um soco pesado no soldado Osório, que ficou estatelado no chão. Balduíno aceita o convite, luta, suas vitórias são publicadas num jornal.

É possível afirmar que os traços épicos que se evidenciam através da classificação da personagem como ‘tipo’ (negro e malandro) se mesclam aos traços romanescos caracterizados pela trajetória em ascensão do protagonista. A personagem segue, durante o avançar da narrativa, em direção à conscientização política, projetando o idealismo cultivado pelo autor, Jorge Amado, tanto em relação à “cor local” quanto em relação à classe operária em formação. Assim, pode-se afirmar que a trajetória do protagonista Balduíno é conduzida por forças paralelas, que não se anulam: o determinismo de origem étnica, histórica e social e a idealização do proletariado, classe que irá, por fim, redimir o antigo vagabundo Balduíno, inserindo-o em uma função social relevante.

Balduíno tem, de fato, uma trajetória em ascensão. Nasce pobre, no morro, mas é um menino diferente dos outros, o tempo todo ele procura ser diferente dos outros, está em busca de alguma coisa. Como as personagens romanescas, que se transformam no decorrer da narrativa, Balduíno carrega uma revolta e uma negação da memória da escravidão, dizendo que não será escravo. Segundo Assis Duarte, o romance em questão propõe a *liberdade* do

marginal como alternativa à *escravidão* das ocupações proletárias. Balduino “cresce tomando ciência de uma memória familiar marcada pela tradição da rebeldia social e de uma memória comunitária que atualiza a tradição do cativo” (1994, p.160, grifo do autor). Os meninos mais novos que Balduino

já sabiam do seu destino desde cedo: cresceriam e iriam para o cais onde ficavam curvos sob o peso dos sacos cheios de cacau, ou ganhariam a vida nas fábricas enormes. E não se revoltariam 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 iriam ser criados destes homens. Para isto é que existia o morro e os moradores do morro. Coisa que o negrinho Antonio Balduino aprendeu desde cedo no exemplo diário dos maiores. Como nas casas ricas tinha a tradição do tio, pai ou avô, engenheiro célebre, discursador de sucesso, político sagaz, no morro onde morava tanto negro, tanto mulato, havia a tradição da escravidão ao senhor branco e rico. E essa era a única tradição. [...]. Antonio Balduino aprendeu muito nas histórias heróicas 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 (AMADO, 1970, p.39,40).

Para Balduino, ser diferente era ter um ABC como os famosos que ele conhecia. Pode-se dizer que essa característica de Balduino (querer ser conhecido por um ABC) é uma característica de personagem épico, isto é, o herói épico será conhecido através de uma narrativa que conte suas glórias, conquistas, amores, aventuras, assim como as personagens das histórias contadas pelas pessoas do Morro do Capa Negro. Através do ABC, Balduino não seria como as outras pessoas do morro, não ficaria na obscuridade como os trabalhadores que conhecia, estaria salvo do caos que os seus viviam (BUTOR, 1974, 62).

Outra característica de Balduino é a curiosidade. Ao mesmo tempo que tem medo de Jubiabá, tem respeito pelo pai de santo, “[...] não sabia o que esperar de Jubiabá. Respeitava-o mas com um respeito diferente do que tinha [pelos outros adultos] os homens o ouviam com respeito; recebia cumprimentos de todos [...]. Na sua infância sadia e solta, Jubiabá era o mistério” (AMADO, 1970, p.26).

Balduíno é sempre um bom discípulo: “Se no jogo da capoeira o negro Antônio Balduíno fora o melhor discípulo de Zé Camarão, no violão cedo bateu o mestre e se tornou tão célebre quanto ele” (AMADO, 1970, p.86). Outra característica que o difere é seu talento musical, tanto que sobrevive com a venda dos sambas que compõe. Também tem grande prestígio entre as cabrochas: “Era forte e alto como uma árvore, livre como um animal e possuía a gargalhada mais clara da cidade” (AMADO, 1970, p.110).

Depois de longo período de vida livre e descomprometida, Balduíno passa por algumas etapas de trabalho nos campos de colheita de fumo, mas a sua transformação de fato ocorre somente quando reencontra Lindinalva, seu primeiro amor e filha do branco que o tivera como agregado. Lindinalva encontra-se à beira da morte e lega a Balduíno seu filho. Para criar o menino, o protagonista submete-se ao trabalho e tomará consciência da vida que deve seguir a partir de então.

A disciplina do trabalho para ele foi prova de heroísmo. Mas uma vez dado o passo, e havendo luta (deflagra-se a greve), muito embora Balduíno não compreendesse desde logo sua imensa importância, não era possível imaginá-lo fora dela, como um observador distante. A greve [...] seria uma revelação. ‘A princípio ele a amara como luta, como barulho e briga, coisas de que gostava desde criança. Porém, aos poucos, a greve passou a tomar para o *ex-boxeur* um aspecto novo. Era qualquer coisa mais séria que barulho, que briga. Era uma luta dirigida para um fim, sabendo o que queria, uma luta bonita. Ali na greve todos se amavam, se defendiam e lutavam contra a escravidão. A greve merecia um ABC’ (TÁTI, 1961, p.72).

Como se vê, é dessa forma que a personagem Balduíno ascende, ao longo de sua trajetória, em direção à conscientização política e à atividade em prol do bem comum. Nossa hipótese é que essa evolução em direção ao coletivo inscreve o protagonista do romance de Jorge Amado em uma dimensão épica, no sentido em que Walter Benjamin dá ao termo<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Segundo o autor, no ensaio “A crise do romance” de 1930, as personagens das narrativas épicas repousam depois de um dia de trabalho, quando se reúnem para narrar, por sua vez, casos nascidos da memória comum, coletiva. Esse traço está presente também nas personagens de Jubiabá, que depois de um dia de trabalho, reúnem-se nas portas das casas para conversar e ouvir histórias. As personagens de Jorge Amado têm um traço épico característico à maneira dos narradores primitivos: “Os dramas dos seus personagens nunca se resolvem numa teia abstrata de considerações, mas se definem sempre por um sistema de relações concretas com o mundo exterior, com os elementos. Se apóiam sempre no lado externo, e fazem um coro com as coisas” (CÂNDIDO,

Balduíno tem um elemento épico no primeiro capítulo do romance, quando está lutando, e todos estão à sua volta como se fosse um Deus, esse “combate singular” é característico das epopéias, a personagem está lá representando a força, o poder, “[suas] qualidades físicas e morais [...]” atraem um grupo à sua volta, ele é o herói daquela terra (BUTOR, 1974, p.62). Vejamos, com o exemplo tomado do texto: “A multidão se levantou como se fora uma só pessoa [...] e começou a gritar. [...] Os homens se apertavam nos bancos, suados, os olhos suados para o tablado onde o negro Antônio Balduíno lutava com Ergin, o alemão.[...] a multidão reconhecia [...] seu campeão [...]” (AMADO, 1970, p.17-19).

Os traços romanescos, que identificam a personagem como tal, são os momentos de reflexão sobre a vida, que se tornam freqüentes na evolução do enredo do romance. E também a sua própria transformação da condição de alienado a uma situação de ativista político. Na primeira parte do romance, a personagem vive a vida sem pensar ou refletir sobre sua condição, apenas tem algumas preocupações e sabe que não quer ser escravo como o povo do morro, conforme já se disse. Na segunda parte do romance, “Diário de um negro em fuga”, já aparecem as primeiras marcas romanescas, uso do discurso indireto, ele já se questiona e reflete sobre a vida: p.167, todo o capítulo “Fuga”, p.183, p.127,8. Toda a última parte do romance “ABC de Antônio Balduíno”.

Não se pode deixar de citar o mestre de capoeira do negrinho Balduíno e também tocador de violão, Zé Camarão: “[...] mulato alto e amarelado, eternamente gingando o corpo, que criara fama desde que desarmara dois marinheiros com alguns golpes de capoeira” (AMADO, 1970, p.29), personagem modelo para a educação do negro. Zé Camarão

[...] era valente e cantava ao violão histórias de cangaceiros célebres [...] passava horas e horas ensinando aos garotos do morro o jogo da capoeira, tendo uma paciência infinita com os moleques, mostrava como se aplicava um rabo de arraia, como se arrancava o punhal da mão de um homem. Era amado pela garotada que o queria como a um ídolo. Antônio Balduíno

---

194-, p.55). Isto é, as personagens são definidas a partir dos acontecimentos exteriores, e não pelos acontecimentos interiores, subjetivos, reflexivos.

gostava de andar com ele, de ouvir o desordeiro contar casos da sua vida (AMADO, 1970, p.29).

Balduíno o admirava pelo seu jeito desordeiro, pelo modo como contava uma história cheia de detalhes, para que ninguém duvidasse da sua veracidade; sempre dizia que era testemunha ocular de crimes que aconteciam ali e exagerava na exaltação da participação saliente que tivera em alguns deles. Tinha um modo especial de cantar as histórias com seu violão que prendia todo o povo na frente da casa da velha Luísa. Exerce influência na formação de Balduíno assim como o pai Jubiabá, tanto que seu pupilo será melhor que o mestre na capoeira: “E como já era o melhor aluno de capoeira queria também aprender violão” (AMADO, 1970, p.29).

As personagens Zé Camarão e pai Jubiabá apresentam ainda outro traço épico: elas estão prontas, mantêm-se iguais do começo ao fim do romance, elas coincidem com elas mesmas, não se modificam.

Entre a sua verdadeira essência e o seu aspecto exterior não há a menor discrepância. Todo o seu potencial e todas as suas possibilidades são realizadas até o fim, na situação do seu ambiente social, em todo o seu destino, e até mesmo na sua aparência; à parte este destino definido e esta situação precisa, não resta nada dele [...]. O seu mundo exterior e todos os seus traços externos, comportamentos e ações estão situados num único nível. Seu ponto de vista sobre si mesmo coincide plenamente com o ponto de vista dos outros sobre ele: seu meio, seu cantor e seus ouvintes (BAKHTIN, 1998, p.423).

Luísa, a tia que criava Balduíno, era mãe e pai do menino, mulher trabalhadeira e contadora de histórias, dona da casa onde o povo do morro se reunia para ouvir histórias e conversar. Era por ela que Balduíno sabia alguma coisa de seu pai, “[...] Valentim, que fora Jagunço de Antônio Conselheiro quando rapazola, que amava as negras que encontrava a cada passo, que bebia muito, bebia valentemente e que morreu debaixo de um bonde num dia de farra grossa” (AMADO, 1970, p.23). Como eram esparsas as histórias sobre seu pai, Balduíno o idealizava um grande guerreiro e dizia que queria ser igual a ele. Luísa sofria de dor de

cabeça, quando vinham as crises, Jubiabá era chamado, fazia as rezas e ela melhorava. Mas as dores começaram a ser muito freqüentes, foi preciso interná-la num sanatório até que não pôde mais e veio a morrer. Em decorrência dessa morte, a vida de Balduíno começaria a mudar.

A maior parte das personagens do romance segue a mesma linha dessas relacionadas acima, são típicas, retratam o povo pobre da Bahia: os operários das fábricas, os trabalhadores do cais, os padeiros, os marinheiros, personagens que fazem parte da massa que se unirá a Balduíno, no fim do romance, para lutar pelo reconhecimento dos operários como uma classe que participa da construção de uma nação.

Lindinalva, único amor da vida do negro Balduíno, é uma moça ingênua que vive de sonhos, na casa dos pais, o Comendador Pereira e sua esposa. Lindinalva classifica-se entre as personagens do romance folhetim, “[...] jovem virtuosa e seduzida [por um] cínico sedutor [...]” (MEYER, 1996, p.60). Lindinalva e Balduíno se conhecem quando este é encaminhado à casa do Comendador porque perdera a tia e precisava freqüentar escola a fim de ter um futuro melhor que aquele dos meninos do morro. A menina é sua companheira de toda hora nas brincadeiras. Depois que Balduíno foge da casa do Comendador, este perde a mulher, começa a perder dinheiro, Lindinalva fica noiva do Dr. Gustavo Barreira. Devido à ausência do pai, que vive em casas de prostitutas, vindo a morrer em uma delas, Lindinalva se envolve intimamente com o noivo, engravida, sendo abandonada por ele. Logo que o filho nasce, torna-se prostituta para poder sustentá-lo, morre na ladeira do Taboão, lugar onde viviam as mulheres mais decadentes da Bahia. O enredo de sua vida assemelha-se ao enredo do rocambolês romance de folhetim, recheado de histórias de amor, a espera do príncipe encantado, donzela que se entrega ao amor, a fuga do amado, tudo muito semelhante ao gosto do público, como o romance folhetim é em essência (MEYER, 1996).

Analisaremos, a seguir, os outros elementos estruturadores da narrativa, pautados sempre por esse movimento de oscilação entre o épico e o romanesco.

### 3.3 O tempo

A narração se inicia no presente da personagem Balduíno: a luta de boxe entre ele e o alemão Ergin, da qual Balduíno sai vencedor. A narrativa começa com essa luta que voltará a aparecer depois que já soubermos quem é o negro Antônio Balduíno, no capítulo “Lutador”, especificamente na página 114. Nesse capítulo inicial, intitulado “Boxe”, todo o povo está reunido em torno de Balduíno que luta com o alemão:

Os homens se apertavam nos bancos, suados, os olhos puxados para o tablado onde o negro Antônio Balduíno lutava com Ergin, o alemão [...]. Raras lâmpadas iluminavam o tablado. Soldados, estivadores, estudantes, operários, homens que vestiam apenas camisa e calça, seguiam ansiosos a luta. Pretos, brancos e mulatos torciam pelo negro Antônio Balduíno que já derrubara o adversário duas vezes [torciam] pelo negro alto que era campeão baiano de peso-pesado (AMADO, 1970, p.17).

Predomina, nesse capítulo, o uso de tempo verbal pretérito perfeito, que é marca do tempo presente da narrativa, segundo Genette (1972?), verifica-se que a luta está ocorrendo no momento presente dos fatos narrados: “A multidão se *levantou* como se fora uma só pessoa [...], o branco *veio* com raiva em cima do negro, [...] Balduíno *quis* acertar na cara sangrenta do alemão [...]” (AMADO, 1970, p.17-20, grifo nosso).

No segundo capítulo, chamado “Infância Remota”, começa a narrativa em analepse, isto é, a narração da infância do negro no Morro do Capa Negro, adolescência na casa do comendador e juventude até os dezoito anos de Balduíno. Observa-se o uso do tempo verbal pretérito imperfeito, predominante a partir desse momento, caracterizando a narrativa do passado da personagem principal. Percebe-se a narrativa em analepse pelas marcas verbais e pela indicação da idade da personagem Balduíno: “Apesar de seus *oito anos*, Antônio

Balduíno já *chefiava* as quadrilhas de molecotes que *vagabundavam* pelo Morro [...]” (AMADO, 1970, p.21, grifo nosso). Dos quinze aos dezoito anos, Balduíno mora na rua com outros meninos pobres, quando conhece Luigi, que o transforma em lutador de boxe. O tempo passa marcado por sucessivas lutas de boxe, entre as quais a da abertura do romance. Nesse ponto do romance, a analepse se encontra com a narrativa do capítulo “Boxe”, fechando a história da juventude de Antônio Balduíno. A carreira da personagem termina quando lê no jornal a notícia do noivado de Lindinalva com o advogado Dr. Gustavo Barreira. Não se pode deixar de observar que esse procedimento da analepse é característico do enredo épico cuja trama começa *in media res*, o narrador historia os acontecimentos que se deram há algum tempo. Nosso narrador começa com a luta de boxe, depois volta ao passado narrando os acontecimentos acima referidos que serão analisados mais detalhadamente (D’ONOFRIO, 1981, p.16).

Os episódios da primeira parte do romance, “Bahia de Todos os Santos e do Pai-de-Santo Jubiabá”, decorrem num tempo cronológico que descreve um percurso de vida que só ascende em direção ao seu reconhecimento como homem psicológico e social. Foi preciso toda uma vida de buscas e desencontros para que Balduíno encontrasse o sentido de sua vida. No capítulo intitulado “Infância Remota”, narram-se acontecimentos que se repetiam na vida de Balduíno: momentos em que ele ficava vendo as luzes da cidade se acenderem e se esquecia da vida; as histórias que, todas as noites, ele ouvia dos moradores; os sons de macumba que chegavam a amedrontar o menino. É necessário salientar que se trata aqui, segundo Genette, de *freqüências narrativas*, caracterizadas pela “[...] recorrência do mesmo acontecimento [...]” (GENETTE, 1972?, p.114, grifo do autor). Veja-se:

*Nas noites de domingo*, quando não havia macumba na casa de Jubiabá, muitos se reuniam no passeio da velha Luísa [...]. Até Jubiabá *aparecia em certos dias* e também contava velhos casos, passados há muitos anos e misturava tudo com palavras em nagô, dava conselhos e dizia conceitos. [...] *Nessas noites de conversas*

Antônio Balduino abandonava os companheiros de corridas e se postava a ouvir (AMADO, 1970, p.29, grifo nosso).

O emprego dos termos adverbiais e os verbos no tempo imperfeito do indicativo, acima grifados, marcam a repetição dos fatos na vida do negrinho Balduino.

Um elemento importante que aparece no romance, no capítulo mencionado acima, é um sumário (termo usado na tradução do teórico Genette), que se refere, como uma prolepse, “[...] a um acontecimento que será a seu tempo contado de uma ponta a outra” (GENETTE, 1972?, p.72). Essa é uma das características das grandes epopéias antigas de que o narrador de **Jubiabá** faz uso:

A vida no Morro do Capa Negro era difícil e dura, [os meninos] já sabiam do seu destino desde cedo: cresceriam e iriam para o cais onde ficavam curvos sob o peso dos sacos cheios de cacau, ou ganhariam a vida nas fábricas enormes [havia também] a tradição da escravidão ao senhor branco e rico [...] Antônio Balduino aprendeu muito nas histórias heróicas que contavam ao povo do morro e esqueceu a tradição de servir [...] Tudo que fez, depois, foi devido às histórias que ouviu nas noites de lua na porta de sua tia, [elas] tinham sido feitas para mostrar aos homens o exemplo dos que se revoltaram. Mas os homens não compreendiam ou já estavam muito escravizados. Porém alguns ouviam e entendiam. Antônio Balduino foi destes que entenderam (AMADO, 1970, p.39,40).

Como se vê pelo exemplo, e depois da leitura do romance, constata-se que todos os fatos descritos vão de fato se realizar.

No próximo capítulo, sabe-se que Balduino perde a tia que o criava e é encaminhado até a casa do comendador Pereira. Na casa, que se localiza na Travessa Zumbi dos Palmares, cujo nome dá título ao capítulo, Balduino fica três anos. Lá estuda, brinca com Lindinalva, começa a ficar moço. Frequenta a escola durante um ano, mas a abandona, também fugindo da casa do comendador. Observa-se nesses dois capítulos que o texto é rico em informações sobre a trajetória do menino Balduino. Nos capítulos que se seguem, compondo a primeira parte do romance, também se notou o mesmo procedimento narrativo: frequências narrativas em “Mendigo”, “Moleque”, “Lanterna dos Afogados”, “Macumba”, “Lutador”.

Sabendo-se que cada narrativa tem um ritmo, pode-se constatar que o ritmo em **Jubiabá** é mais lento na história, no começo do romance, até a página 121. Tem-se a narração dos sete aos dezoito anos da personagem, a passagem do tempo é marcada por um tempo cronológico, o discurso é “[...] modelado com exatidão, e relatado com vagar [permeado pelo] discurso direto, pormenorizado e fluente, [também] espaço e tempo abundantes para a descrição bem ordenada, uniformemente iluminada [...]” pelas descrições da vida das personagens que rodeiam Antônio Balduino e que ajudam na sua formação (AUERBACH, 1971, p.1). Percebe-se que a passagem do tempo da história corre paralela à passagem do tempo da narrativa, que cresce com a personagem principal, nas suas malandragens de menino e adolescente pobre e negro na cidade da Bahia. Toda essa seqüência de narrativas pode ser classificada como épica, porque elas correm plenas de conselhos, de exemplos de vida.

Para o poeta épico, que surge na infância da cultura de uma nação, tudo é importante e relevante. Como uma criança ou um turista, ele observa e admira cada aspecto da vida que está ao seu redor. Demora-se na contemplação da realidade circunstante, na descrição do feitio dos objetos, na narração de histórias que ouviu contar, na evocação de crenças e mitos religiosos, na exaltação de heróis lendários, na análise de sentimentos e de paixões (D’ONOFRIO, 1981, p.15).

Outro elemento, a tradição oral, aparece também nas histórias que o menino ouve em toda essa parte do romance, histórias que percorrem toda a vida da personagem. Esse é um aspecto característico da epopéia, que traz em si uma experiência utilitária. “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida, -- de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1986, p.200). A história de vida do menino Balduino, narrada vagorosamente, enriquecida de alguns pormenores, tais quais as histórias narradas na época da infância pobre no morro; a vida na casa do Comendador; as aventuras do grupo de meninos de rua, os quais inventavam mentiras para conseguir algum dinheiro de pessoas piedosas; as narrativas de viagens no saveiro do mestre Manuel, aproximam-se, também, das aventuras

épicas definidas pelo teórico Auerbach como histórias narradas “[...] com amplidão, amorosa e sutilmente conformada, com todo seu elegante deleite, com a riqueza das suas imagens idílicas, [que] tende a ganhar o leitor totalmente para si, enquanto a ouve [...]” (1971, p.2). Como já se disse, esse procedimento se encontra presente na primeira parte do romance **Jubiabá**.

Percebe-se que essa primeira parte flui numa seqüência de episódios leves, com muitos acontecimentos, os quais lemos sem perceber a passagem do tempo real da leitura; entre eles, relatos de histórias do povo, a história do Lampião e seus cangaceiros, a história do lobisomem, a do Zumbi dos Palmares, de quem Balduino é fã, aquelas do mestre Manuel, quando da viagem no saveiro. Veja-se:

Jubiabá [...] explicou a história do lobisomem [...]: -- Ah! ocê num sabe... Pois ele é senhor branco que era dono de uma fazenda, [ela] ficava bem aqui onde nós mora agora. [...] E ele era homem malvado. Gostava que negro fizesse filho em negra para ele ganhar escravo. E quando negro não fazia filho ele mandava capar negro... Capou muito negro... Branco ruim.. Por isso esse morro é do Capa Negro e tem lobisomem nele (AMADO, 1970, p.45,6).

A partir do fim da primeira parte, ocorre uma mudança na narrativa, a história abrangerá menos fatos, enquanto a narrativa será expandida através de um número maior de anacronias. Dentre essas anacronias, podem se distinguir passagens manifestadamente introspectivas, permeadas de reflexões interiorizantes das personagens, entendidas aqui como estratégias típicas do romance moderno, daqueles relatos paralelos entremeados à ação principal, que têm a função de esclarecer alguns episódios para melhor compreensão da história. Tomemos um exemplo de reflexão interiorizante:

A casa do gordo fica perto do morro do Capa Negro e de vez em quando Jubiabá desce para conversar. Quantos anos ele terá? Já deve ter passado dos cem. [...] Jubiabá aumenta a angústia de que quando em vez toma Antônio Balduino. Jubiabá diz umas coisas que ficam dentro do negro e o fazem pensar no mar onde Viriato se jogou, onde o velho Salustiano esqueceu a fome dos filhos (AMADO, 1970, p.242,3).

A partir do capítulo *Cais*, verifica-se uma mudança no texto. Através de uma peripécia (a personagem fica sabendo que a mulher que amava ficara noiva), Balduino se abala muito, perde uma luta, o que resulta em uma viagem em busca de um sentido para sua vida: Balduino ficara

[...] desmoralizado. Já não era imperador da cidade, já não era Baldo, o *boxeur*. Agora a cidade o apertava como corda no pescoço de suicida. Diziam que ele tinha se vendido. E o mar batendo nas pedras, os navios que saíam iluminados, os saveiros que partiam com uma lanterna e um violão, valiam como chamados irresistíveis. Ali estava o caminho de casa [...] ia procurar nas feiras, nas cidades pequenas, no campo, no mar, a sua gargalhada, o seu caminho de casa (AMADO, 1970, p.135).

A partir do momento em que Balduino parte em viagem no saveiro do mestre Manuel, intensificam-se os acontecimentos, ocorre o uso mais freqüente do discurso indireto livre, cuja “[...] economia da subordinação autoriza uma muito maior extensão do discurso” (GENETTE, 1972?, p.172).

Em cada um desses capítulos, a narrativa torna-se mais reflexiva, através da intervenção do narrador na psicologia da personagem. Trata-se de um narrador mais sofisticado, que, embora ainda em terceira pessoa, mescla-se à consciência da personagem. Tomemos a viagem de Balduino no saveiro do mestre Manuel: uso do discurso indireto livre: “Onde irá parar essa estrada? Para mestre Manuel, que é um velho marinheiro, ela não tem mistérios” (AMADO, 1970, p. 141) e outro: “Onde irão eles nessa carreira louca? Não baterão numa carreira de pedras negras e não irão dormir no fundo do mar? Mestre Manuel vai de olhos fechados no leme” (*idem*, p.146); e assim por diante, também nos capítulos subseqüentes, o uso do discurso indireto livre é amplo, veja-se nas páginas 147, 160, 166, 167, 168, 169, assim como todo o capítulo “Fuga”, que está nas páginas: 170 a 181.

Observa-se que os acontecimentos, a partir desse momento, serão mais rápidos, ocorrendo mesmo uma elisão dos dezoito aos vinte e seis anos de Balduino, de quem se sabe ter viajado, passado por experiências (tempo marcado por seu afastamento de Salvador),

também por períodos de reflexões sobre sua vida. O próprio narrador encarrega-se de explicitar a elisão temporal: “na sua fuga de dois anos, vira muita miséria. A sua garganta tem hoje um tom cruel. E no seu rosto há um talho [...] E um homem de vinte e seis anos ainda tem muito que viver, ainda tem que lutar muito para merecer um ABC” (AMADO, 1970, p.229,30).

A última parte do romance chama-se “A B C de Antonio Balduino”, em que se verá a efetiva construção da personagem enquanto homem engajado num movimento social. Como já se disse, a personagem tem uma vida de vagabundo, entretanto, quando reencontra Lindinalva, tudo se transforma. Por meio de uma anacronia, fica-se sabendo da vida da moça e do motivo que a levou a ser uma mulher da vida, quando da perda da mãe, um ano após a fuga de Balduino. Lindinalva envolve-se com o advogado, é enganada por ele com uma promessa de casamento, depois é abandonada, grávida de Gustavo. Toda a narrativa de Lindinalva é um retorno ao tempo passado, a fim de explicar os motivos que a levaram a se perder. Tal capítulo intitula-se “Romance da Nau Catarineta”, em referência a um livro romântico do qual a moça gostava. A leitura desse texto faz com que ela sonhe com uma vida harmoniosa ao lado de um homem que a ame. A vida sonhada pela personagem segue os moldes do romance folhetim, cuja trama de encontros e desencontros é o veio que norteia a narrativa. A personagem reflete os sonhos que nutria, influenciada pela leitura desse tipo de romance. O gênero folhetinesco, segundo Marlyse Meyer, trabalha narrativas previsíveis e redundantes, “[...] sentimentalismo, pieguice, lágrimas, emoções baratas, suspense e reviravoltas, linguagem retórica e chapada, personagens e situações estereotipadas etc” (1996, p.157). Todas as características folhetinescas acima elencadas refletem-se na vida que a personagem gostaria de ter. Constata-se através da leitura do capítulo que a vida dela era mais alegre quando podia sonhar (ver sua vizinha noivando) e ler os romances românticos:

Lindinalva lia na varanda poesias de amor, romances românticos. Gostava da “Nau Catarineta” [...]. A Nau Catarineta podia lhe trazer um noivo, quem

sabe. Uma vez um menino que pedia esmolas dissera que seu noivo viria no bojo de um navio cortando os mares. Ela o espera. E enquanto espera lê na varanda romances românticos, poesias de amor (AMADO, 1970, p.252).

A referência a naus revela também o início do folhetinesco em Eugène Sue, citado por Meyer, que vive experiências em viagens e relata-as, posteriormente, em romances cuja narrativa “[...] não se organiza mais em torno de uma ação central, mas se faz ao léu dos personagens encontrados nas diferentes escalas do navio [...]” (1996, p.70,1).

No capítulo seguinte, intitulado “Cantiga de Amigo”, narra-se o declínio de Lindinalva, a sua entrada na pensão Monte Carlo, casa de prostituição, e em seguida sua total decadência. O título “Cantiga de Amigo” é referência à cantiga de amigo medieval, na medida em que a vida da personagem é uma história de abandono, isto é, a moça vive uma “[...] paixão incorrespondida ou incompreendida, mas a que ela se entrega de corpo e alma” (MOISÉS, 1983, p.27). O que se encontra nesse capítulo é a história da mulher abandonada. Na seqüência, ocorre o reencontro de Balduíno e Lindinalva: “Da porta do 32 uma mulher sai de súbito, os cabelos soltos [...] uma figura que perdeu o nome na Ladeira do Taboão. Rosto sardento e encovado, as mãos frias tremendo, os olhos saltados e brilhantes” (AMADO, 1970, p.263,4). No momento do encontro, Lindinalva não o reconhece, porém Balduíno sente-se mal:

[...] treme como se tivesse febre. Um vento frio vem do mar. [...] um terror profundo o invadiu. [...] está com medo, quer correr, fugir dali para o fim do mundo. Mas está preso ao solo olhando o rosto sardento e descarnado de Lindinalva. [...] tremendo de pavor, sai a correr ladeira acima e só tem descanso na casa de Jubiabá, chorando junto ao pai-de-santo [...] (AMADO, 1970, p.264).

Dias depois, ele volta à casa de Lindinalva, que está morrendo. Coloca-se ao lado de seu leito, é acariciado por ela, que lhe pede para ajudar Amélia, a cozinheira, a cuidar do filho que teve com o advogado. Por causa desse filho, o negro ia “ter uma profissão, ia ser escravo

da hora, dos capatazes, dos guindastes e dos navios” (AMADO, 1970, p.267), não iria entrar pelo caminho do mar como tantos outros.

O reencontro com Lindinalva configura o cronotopo do encontro; essa função composicional “[que] serve de nó, às vezes, ponto culminante [...] do enredo” (BAKHTIN, 1998, p.222). Observe-se que esse encontro resultará na mudança da personagem, a sua transformação num sujeito engajado em seu tempo-espaço.

Como se pode verificar, a análise do tempo traz marcas tanto épicas quanto romanescas, épicas quando se apresentam narrativas predominantemente cronológicas, com início *in media res*, narrativas entrecortadas pelas histórias orais que recheiam o romance; romanescas nos momentos em que a personagem Balduíno transforma-se, a partir de episódios que caracterizam sua formação e ascensão rumo à consciência política, episódios repletos de reflexões que se apresentam num tempo mais distendido, propício ao que se quer transmitir.

### 3.4 O espaço

Em **Jubiabá**, a delimitação do espaço concorre para a caracterização do realismo crítico, ou seja, a delimitação das questões sociais, como aquela da exploração capitalista, é apresentada através do detalhamento determinista do espaço. Observe-se o espaço da vadiagem, o trabalho dos estivadores, aquele nas fábricas de charuto, a colheita do fumo, o trabalho no circo, etc. Esses espaços marcam uma época, um momento na história de um povo, assim como na trajetória do protagonista. Percebe-se, em **Jubiabá**, a predominância de espaços abertos, que configuram a liberdade característica da personagem Balduíno.

A estrutura do romance é marcada por subtítulos que se referem a espaços que marcaram a vida da personagem Balduino: na primeira parte do romance, os capítulos que constituem referências espaciais são: “Box(e)”, que narra uma luta de boxe entre Antônio Balduino e Ergin, o alemão; “Travessa Zumbi dos Palmares”, narrativa que identifica o lugar para onde Balduino foi levado ao perder tia Luísa; “Lanterna dos Afogados”, espaço de encontros e desencontros das personagens; “Macumba”, cuja ação transcorre no terreiro de Pai Jubiabá; “Cais”, narrativa de alguns fatos da vida da personagem. O mesmo procedimento se dá na segunda parte do romance: “Saveiro”, narrativa da viagem empreendida pela personagem Balduino no saveiro do mestre Manuel; “Sentinela”, narração da morte e do velório da velha Laura e o assédio dos homens sobre Arminda, neta da velha; “Vagão”, narrativa do retorno da personagem à sua terra natal; “Circo”, primeira tentativa de emprego da personagem. Na terceira parte: “Criouléu”, narrativa de alguns fatos ocorridos durante um baile num clube de negros; “Guindastes”, decisão de Balduino em assumir o filho de Lindinalva e trabalhar na estiva a fim de ter uma profissão e sustentar o filho.

Mediante essa verificação estrutural do romance, a vida da personagem principal vai se construindo em cada um desses espaços onde vive. Passemos agora à análise dos espaços que contribuíram para seu crescimento enquanto indivíduo psicológico e social.

Os espaços percorridos por Antônio Balduino são, em sua grande maioria, espaços coletivos, abertos ou públicos, os quais acentuam os traços épicos que se verificam no romance: a luta de boxe semelhante às lutas dos heróis homéricos; as reuniões nas portas dos casebres, no morro, para ouvir histórias sobre o passado dos negros escravos e de mitos e lendas da região nordeste; a viagem no saveiro; a greve dos operários na cidade da Bahia.

Destaquemos também nos capítulos: “Saveiro”, “Cheiro doce de fumo” e “Mão”, da segunda parte do romance, a agudeza do aroma de mar que exala a esposa de Mestre Manuel na viagem de saveiro e o aroma dos abacaxis no porão do saveiro, que embriaga a

personagem Balduíno, além do aroma do fumo na cidade de velha Cachoeira, que vem das fábricas de charutos e impregna tudo. Esses capítulos aos quais nos referimos proporcionam à personagem principal experiências de reflexões sobre o tipo de vida do povo daquela região: as histórias das vivências do Mestre e o trabalho escravizante nas fábricas de charutos. Experiências essas proporcionadas pelas sensações táteis e olfativas no contato direto da personagem com tais elementos.

A narrativa se inicia com uma luta de boxe, no largo de Sé, da qual a personagem principal sai vencedora, pode-se dizer espaço de vitória, lugar de brilho tão almejado pela personagem:

O Largo da Sé pegara uma enchente naquela noite. Os homens se apertavam nos bancos, suados, os olhos puxados para o tablado onde o negro Antônio Balduíno lutava com Ergin, o alemão. [...] Soldados, estivadores, estudantes, operários, homens [...] seguiam ansiosos a luta. Pretos, brancos e mulatos torciam pelo negro Antônio Balduíno que já derrubara o adversário duas vezes. [Depois do último *round*] Antônio Balduíno olhava satisfeito o branco estendido aos seus pés (AMADO, 1970, p.17-20).

No segundo capítulo da primeira parte, temos a narrativa da infância da personagem num morro, que tem casas muito pobres e simples, habitadas por pessoas do povo: “Ele era como que o patriarca daquele grupo de negros e mulatos que morava no Morro do Capa Negro em casas de sopapo, cobertas com zinco” (AMADO, 1970, p.29). A vida de sacrifícios que a personagem leva ali o motiva a querer coisas melhores, tanto que sonha em morar na cidade. Toda tarde Balduíno vai admirar a cidade imaginando como seria a vida lá embaixo. Balduíno vive aqui momentos de contemplação que se assemelham às experiências das personagens românticas, num espaço propício ao sonho. O espaço da cidade contemplada, pela qual o negrinho começará, conforme vai crescendo, suas pequenas incursões, representa para ele, a liberdade. Balduíno é atento ouvidor de histórias, queria ser como as pessoas das histórias. Entretanto o espaço do morro permite relativa liberdade ao negrinho Balduíno,

desde cedo desejoso de ser diferente dos outros meninos dali, o que já aponta para a mudança que ocorrerá em seu destino.

A transferência do menino do espaço do morro para aquele da cidade se dá no momento da morte de sua tia Luísa e seu encaminhamento para a casa de um burguês, o comendador Pereira. A casa situa-se na Travessa Zumbi dos Palmares:

Velha rua de casas sujas de cor indefinida [...] rua mal calçada de pedras desarrumadas, plantada de capim. O silêncio e o sossego desciam e subiam de tudo [...]. A calma da rua pesava com um ar de agonia. [...] O silêncio era duro e fazia sofrer. [...] Como estavam velhas as casas [...]. Tão velha como a velha anciã que morava na casa mais negra. [...] A rua encurvava e as casas ruiam breve” (AMADO, 1970, p.52).

Pode-se observar, pela descrição dessa travessa, um ambiente de tristeza e abandono, que já reflete breves sentimentos que sondariam o negrinho. Todavia o sobrado do comendador era grande, tinha muitos quartos, alguns até fechados, “salas enormes, cozinha bonita, a latrina melhor que qualquer casa do morro!” (AMADO, 1970, p.52). O negrinho pôde comparar essa nova moradia com a anterior, muito menor e mais pobre. O espaço social é percebido pelo menino: morro muito pobre, em oposição ao sobrado, casa de rico. Neste espaço, ocorre uma primeira tentativa de moldá-lo segundo padrões que até então ele não conhecia. Na casa, ele faz as refeições com a cozinheira Amélia, brinca com Lindinalva. Num dia é surpreendido pela cozinheira, fumando, leva uma surra. Frequenta a escola pública, mas chefia as malandragens e acaba por ser expulso da mesma. Balduíno aprende a ler apesar das peripécias: “E quando estava de bem com Amélia era ele quem lia à noite, nos jornais, a história dos crimes que iam acontecendo pelo mundo” (AMADO, 1970, p.57). No entanto ele é rebelde, foge da casa e do colégio, que são espaços institucionais, deixando para trás apenas seu amor por Lindinalva. Balduíno busca a liberdade de outrora.

Com a fuga, novamente deparamos com o espaço da rua. O capítulo ao qual nos referimos se chama “Mendigo” e mostra a personagem Balduíno juntando-se a outros meninos que também vivem da malandragem. Os meninos vagabundeiam pela “Cidade

religiosa, cidade colonial [...]. Igrejas suntuosas bordadas de ouro, casas de azulejos azuis, antigos sobradões onde a miséria habita, ruas e ladeiras calçadas de pedras, fortes velhos, lugares históricos, e o cais, principalmente o cais, tudo pertence ao negro Balduíno” (AMADO, 1970, p.62). Ele conhece toda a cidade negra da Bahia, “sabe de todos os seus segredos, vagabundeou em todas as suas ruas, se meteu em quanto barulho, em quanto desastre aconteceu na cidade” (*idem*), ele é o imperador da cidade e dos outros meninos do grupo. A cidade é ocupada pelos negrinhos que dormem em portas de grandes hotéis, pedem comida em bons restaurantes, dominam a cidade a seu modo (*idem*, p.62-75). Os meninos sobrevivem com a prática de pequenos furtos, pedem esmolas. A rua é espaço propício para a vida de malandrags, primeiros amores nas areias do cais, espaço de sonho de dias melhores, mas ainda único meio de sobrevivência do grupo.

Também um outro espaço de liberdade apresenta-se no capítulo “Moleque”, é o espaço do mar, da areia do cais: “O mar traz a seu coração um sossego que a cidade não lhe dá [...]. Vem vê-lo à noite. Quase sempre vem só e se estende na areia alva do pequeno cais dos saveiros. Ali sonha e dorme o seu melhor sono de vagabundo” (*idem*, p.76). Esse espaço traz ao coração do negro a paz que não tem na cidade. Toda a vida da personagem será marcada pelo mar. O mar é seu guia. “No sentido da poesia épica, a existência é o mar. Não há nada mais épico que o mar [...]. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico” (BENJAMIN, 1987, p.54). Também, nesse espaço, Balduíno vai amar as cabrochas que encontra pela cidade: “[...] gosta que o mar veja suas amantes e saiba que ele [...] já é homem, já derruba uma cabrocha na areia que é macia como um colchão” (*idem*). Além disso, Balduíno vem ao cais para ver os transatlânticos:

[...] ver os homens que embarcam à noite, misteriosamente, levando sob o braço sobretudos e embrulhos; vão ver os homens que trabalham na descarga dos navios. *São negros e parecem formigas que levassem enormes fardos. Andam curvos como se em vez de sacos de cacau carregassem sob*

*as costas o seu próprio destino desgraçado* (AMADO, 1970, p.76, grifo nosso).

Pode-se dizer que começam, a partir desse momento, as primeiras reflexões de Balduíno sobre a situação dos negros escravos que vê trabalhando no cais, embora saiba que não é a vida que quer para si. Ele não quer ser pobre e escravizado como os meninos do morro, ele escolhe o caminho da liberdade, que está nas ruas, nos pequenos furtos, nas relações amorosas rápidas. Também nesse capítulo, outra experiência marcante: ele (Balduíno) presencia a retirada do corpo morto do velho Salustiano da água do mar, o homem estava desempregado desde que saíra das docas, motivo que o leva a procurar o caminho do mar.

O mar, a praia, o cais são espaços tanto de prazer quanto de sofrimento e de perdas. Embora os garotos vivam num espaço aberto, de muita liberdade, acabam por serem presos como malandros e desordeiros. Foram espancados com borracha até sangrar, sem saber por que: “Passaram oito dias na cadeia, foram fichados e enfim soltos numa manhã clara de muito sol. Voltaram para a vagabundagem da cidade” (AMADO, 1970, p.83). O espaço da cadeia é descrito muito brevemente, de que se pode concluir que não é marcante para a reestruturação da vida desses meninos.

Nova mudança de espaço ocorre quando o grupo se desfaz, depois de dois anos de união, e cada um deles segue o seu caminho. Balduíno volta ao Morro do Capa Negro como malandro, tocador de violão, capoeirista, compositor de sambas e freqüentador do terreiro de macumba de pai Jubiabá. Sobrevive vendendo sambas, em seguida é convidado a ser lutador de boxe, ocupação da qual também usufrui certo *status*, ganhando alguns níqueis. Nessa fase, temos novamente a vida solta e sem compromisso da personagem, que vive o dia-a-dia, sem quaisquer preocupações.

Outro espaço marcante, também, foi o botequim “Lanterna dos Afogados”, velha sala negra de um sobrado colonial, que acolhe os negros que trabalham no cais, marinheiros,

mulheres de vida fácil, todos o freqüentam para ouvir músicas, modas tocadas ao violão, histórias de arrepiar. O botequim pertencia à viúva de um marinheiro que o montara havia muitos anos, ela era uma mulata escura que fazia arroz-doce para os fregueses e “bóia” para os marinheiros. Quando seu Antônio o compra, muda-lhe o nome e faz uma limpeza geral no lugar, entretanto os fregueses não aparecem, devido à repentina e inesperada mudança. No dia seguinte à mudança, seu Antônio, supersticioso, volta a tabuleta com o antigo nome e chama a viúva que havia dispensado quando adquirira o bar. Esta volta a fazer o arroz-doce para os fregueses e a bóia para os marinheiros e, principalmente, volta para a cama de casal que fora ocupada pelo antigo dono. Espaço de diversão, muito freqüentado por Antônio Balduíno, lugar onde se bebe e se fuma, conversa-se com amigos. É também lugar para onde Balduíno leva cabrochas a fim de mostrar aos marinheiros e outros freqüentadores a sua virilidade. Em meio à alegria e diversão, o botequim também acolheu o corpo morto de Viriato, o Anão, que se atirara ao mar como o velho Salustiano. Segundo Balduíno, Viriato estava tentando achar o caminho de casa porque era sozinho, mas encontrou o caminho do mar, que era a única solução para a vida de pobreza e solidão que levava. Percebe-se que o espaço condiciona as ações das personagens, ele é marca da liberdade e da tristeza, da vida e da morte.

Ambiente especial esse do botequim, onde se constata a primeira conscientização, por parte de Balduíno, da situação escrava em que viveram os negros brasileiros. No capítulo “Uma toada triste vem do mar”, penúltimo da primeira parte do livro, que se desenrola no botequim “Lanterna do afogados”, a personagem Balduíno está impressionada com a história de um negro com as costas marcadas de surra, Balduíno narra: “[...] eu hoje tive um sonho esquisito, deitado no areal.... [...]. Vi aquele negro com as costas marcadas, pai Jubiabá... [...]. Aquele negro chicoteado nas costas... Eu vi no sonho... Estava horroroso. Eu tenho vontade de bater naqueles marinheiros...(que haviam surrado o negro)” (AMADO, 1970, p.132); o sonho intensifica o sentimento da condição escrava. Na seqüência da narrativa, Jubiabá conta a

história do avô de Balduino: eram muitos negros na fazenda do Senhor Leal, esse Senhor não tinha feitor, mas um casal de gorilas: Catito e Catita. Esta andava pelas casas e matava galinhas, Catito levava os negros na roça; quando alguém não trabalhava, o gorila chicoteava os negros. Outra barbaridade era abusar de negras. Num dia que Senhor Leal tinha visitas, Catito pegou uma negra jovem, casada. Seu marido presencia o episódio e, enfurecido, desfere duas facadas em Catito. Diante disso, Senhor Leal, para se defender, atira no negro cujo corpo está em cima do gorila, forma-se um amontoado deplorável de carne e sangue, entretanto, as visitas do Senhor Leal vêm a cena demonstrando certo prazer. Essa narrativa vem carregada de mágoa, de rancor, de sofrimento por tudo o que os negros viveram, pois o narrador descreve os gestos de pai Jubiabá, que apontam para tais sentimentos: “Está com o rosto enrugado aberto em ódio” (AMADO, 1970, p132). Mediante esse episódio narrado, Balduino vai se contaminando com a história, pois que já havia demonstrado preocupação com a situação do sofrimento da sua raça. Ouvem-se ao fundo canções de um cego que toca violão. (O poeta cego é uma provável alusão a Homero, cujas narrativas épicas eram apresentadas ao som de música; novamente temos uma referência ao épico.) A canção é ouvida alternadamente com a história de Jubiabá e as conversas entre os convivas, o que intensifica em Balduino a consciência de uma situação da qual, até então, ele não tomara conhecimento. Nesse momento, também já soubera que Lindinalva iria se casar, por isso perdera na luta de boxe. Além do mais, a canção ao fundo retrata o que ele está sentindo:

Senhor daí tréguas aos meus ais...  
 Mata-me esta dor  
 De eu não vê-la mais...  
 Tão só que hei de fazer  
 mais do que gemer  
 mais do que gemer.....  
 Até que de mim tenha dó  
 volve o teu olhar  
 o teu sagrado amor  
 para mim... (AMADO, 1970, p.130-134).

A alternância das canções, das conversas e da narrativa do pai-de-santo intensifica a insatisfação de Balduíno, esses três elementos acompanham os sentimentos da personagem, o ritmo da música, as lembranças da escravidão, o barulho das conversas são momentos que antecedem a uma tomada de decisão, de certa forma, crucial para o desenvolvimento e formação da personagem Balduíno. Ele decide procurar no mar, em uma viagem de saveiro, um sentido para sua vida, sentido o qual ainda não encontrara: “Pegou o Gordo e fugiu pelo mar num saveiro. Ia procurar nas feiras, nas cidades pequenas, no campo, no mar, a sua gargalhada, o seu caminho de casa” (AMADO, 1970, p.130). Percebe-se que esse lugar, o botequim, proporcionou a Balduíno uma tomada de decisão, ele precisava fazer alguma coisa, é um espaço motivador de uma ação decisiva para sua vida; a partir de então, criar-se-ão oportunidades de novas vivências que vão contribuir para sua transformação.

Esses episódios, como já se disse, levam Balduíno a reflexões sobre a vida, fase marcada pela viagem no saveiro com o Mestre Manuel, onde pôde desfrutar da liberdade que o mar proporciona aos marinheiros. Ele escuta as histórias do Mestre, presencia o bom relacionamento dele com sua mulher Maria Clara, embriaga-se com o cheiro do mar e dos abacaxis do porão, que são as fontes de trabalho e sobrevivência de Mestre Manuel. Pode-se chamar de viagem de conhecimento, ou começo da transformação pela qual a personagem passa, a fim de tomar consciência de que já é um homem.

Balduíno passa a ter, nessa segunda parte do romance, intitulada “Diário de um negro em fuga”, alguns momentos de reflexão, que são breves indícios de conscientização proletária.

A personagem deixa o saveiro de Mestre Manuel quando desembarca na cidade velha de Cachoeira, lugar de produção de charutos. Aqui, a descrição da vida se dá pelo cheiro de fumo que impregna o ar. Veja-se a focalização do “[...] espaço enquanto região delimitada, com suas características singulares” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p.78). Há

descrições realistas da situação de exploração das operárias das fábricas de charutos que são exportados:

Nas fábricas de charutos não havia trabalho (para homem). Ali quase só mulheres pálidas e macilentas [...] fabricavam charutos caros para fins de banquetes ministeriais [...] .Mas eis que elas saem e são tristes e cansadas. Elas vêm tontas daquele cheiro de fumo que já impregnou nelas, que está nas suas mãos, nos seus vestidos, nos seus corpos, nos seus sexos [...] passam silenciosas como se estivessem bêbadas [...] entram pelas ruas estreitas que já escurecem e rumam para os becos sem iluminação no fundo da cidade (AMADO, 1970, 147-149).

São “[...] fábricas brancas que tomam quarteirões inteiros” (AMADO, 1970, p.147), onde operárias sofrem no trabalho minucioso e dedicado da produção dos charutos, enquanto, no hotel, por outro lado, os filhos dos donos das fábricas, que são alemães, divertem-se.

O narrador descreve o lugar e o modo como as pessoas ali vivem: os alemães ficam no hotel com jovens que vêm da Bahia lhes fazer companhia, em contraste com as casas pobres da vila onde “[...] brilha a luz vermelha dos fifós [...]” (AMADO, 1970, p.150); as paredes da casa, onde Balduíno e o Gordo são convidados para jantar, são sujas de fumaça. “A mulher masca fumo. Tem os beiços arrebitados e uma cara amarela de quem sofre maleita” (*idem*); também se passa muita fome, ali, quando as mulheres perdem o emprego: “Quando uma mulher sai de uma fábrica, não arranja emprego em outra. Eles têm uma combinação, e não é todo dia que tem peixe, não...” (*idem*, p.151). O narrador aborda o problema da exploração capitalista dos países ricos sobre países menos desenvolvidos.

Apesar de Balduíno presenciar os fatos acima descritos, vê-se que há diversão na cidade velha de Cachoeira: o samba na casa do Fabrício, lugar onde se tocava harmônica e os casais dançavam. Contagante a descrição da dança dos negros, única forma de sobreviver naquele lugar impregnado do cheiro doce do fumo:

Os pares rodopiavam pela sala. Antônio Balduíno não sentiu o cheiro característico de negro. Até ali, no bairro distante, o cheiro doce do fumo dominava. Os pares rodavam, o homem da harmônica se abaixava e se levantava e no fim da música, de tão excitado, ele tocava de pé e dançava também. [Balduíno toca violão e o Gordo canta, fazem sucesso, em seguida] O homem voltou a tocar harmônica. Agora toda a sala rodava. Os

pés batiam no chão, os umbigos batiam nos umbigos, as cabeças se tocavam, estavam todos embriagados, uns de cachaça, outros de música. Ouvia-se um baticum que os homens acompanhavam com as mãos. Os corpos se uniam pelas cinturas e depois se soltavam, giravam sozinhos e voltavam a se encontrar, barriga com barriga, sexo com sexo. [...] O baticum continuava, os homens dos instrumentos estavam entre os dançarinos, a sala estava de cabeça para baixo, estava de lado, de repente estava certa, logo depois não estava mais, eles estavam era no teto. Os fifós ainda atrapalhavam mais. Dançavam sombras também e elas dançavam na parede, gigantescas, espantosas. O chão desaparecera, os pés não os sentiam mais, só se sentia o corpo que era tocado e trazia uma faísca de desejo. As mulheres eram de mola, quebravam o corpo todo no mexido, as ancas aumentavam, as nádegas remexiam sozinhas, como se tivessem uma vida à parte do corpo. Dançavam os homens, as mulheres, as sombras e a luz do fifó. Desaparecera a sala, desaparecera a luz, não se via mais nada. Só ficava o baticum, o cheiro doce do fumo e os umbigos que se encostavam. Desapareceu também o desejo, desapareceu tudo, e agora é pura dança (AMADO, 1970, 154-157).

Observa-se que o ambiente contagiante faz esquecer as tristezas e mazelas que se viviam, a dança os embriaga, leva-os a outras dimensões, diverte-os, é uma terapia para aquele povo que só tem a colheita do fumo para sobreviver, a dança atinge o clímax, ponto máximo da diversão. Verificam-se, aqui também costumes de uma região, o interior da Bahia, um violão e alguma música e está feita a diversão. O tom ritualístico do episódio pode ser considerado um momento de passagem, Balduino transforma-se pouco a pouco numa personagem romanesca, quando vai tomando consciência dos problemas sociais, até tornar-se o líder da greve do operariado na cidade da Bahia.

Observou-se até aqui a predominância de espaços coletivos, ritualísticos, espaços que se opõem àqueles do romance romanesco, que são individuais, internos, como, por exemplo, alcova, quarto, sala de estar. Veja-se, como exemplo de espaço romanesco por excelência, um trecho do romance romântico **Senhora**, de José de Alencar, cujas descrições detalhadas de interiores servem para exemplificar o que dissemos. Tomemos a descrição do quarto de dormir do senhor Fernando Seixas, antes do casamento com Aurélia Camargo:

Havia no aposento uma cômoda de cedro que também servia de toucador, um armário de vinhático, uma mesa de escrever, e finalmente a marquesa, de ferro como o lavatório, e vestida de mosquito verde. [...] Sobre um dos aparadores tinham posto uma caixa de charutos de Havana, [...]. No velho

sofá de palha escura, havia uma almofada de cetim azul bordada a froco e ouro [...]. Passando à alcova, na mesquinha banca de escrever, coberta com pano desbotado e atravancada de livros, a maior parte romances, apareciam sem ordem tinteiros de bronze dourado sem serventia; porta-charutos de vários gostos, cinzeiros de feitos esquisitos e outros objetos de fantasia. A tábua da cômoda era um verdadeiro balcão de perfumista. Aí achavam-se arranjados toda casta de pentes e escovas, e outros utensílios no toucador de um rapaz à moda, assim como as mais finas essências francesas e inglesas, que o respectivo rótulo indicava terem saído das casa Bernardo e do Louis (ALENCAR, 1991?, p.21,2).

O trecho do romance de Alencar contrapõe-se exemplarmente à descrição do espaço em **Jubiabá**, como se pode verificar pelo exemplo que se segue:

A feira de Água dos Meninos começa na noite do sábado e se estende pelo domingo até ao meio-dia. Porém na noite de sábado é que é bom. Os canoieiros atracam as suas canoas no Porto da Lenha, os mestres de saveiros deixam os seus barcos no pequeno porto, homens chegam com os animais carregados, as negras vêm vender mingau e arroz-doce. Bondes passam perto, cheios de gente. Todo mundo vem à feira [...]. Uns vêm para comprar mantimentos para a semana, outros vêm pelo prazer do passeio, para comer sarapatel, para tocar violão, para arranjar mulher. A feira [...] é uma festa. Festa de negro, com música, violas, risadas e brigas. As barracas se estendem em filas. Porém a maior parte das coisas não está nas barracas. Está em grandes cestos, em caçuás, em caixões. Camponeses de chapéu largo de palha, sentados ao lado, conversam animadamente com os fregueses. Raízes de macaxeira e de inhame, montes de abacaxis, laranjas e melancias. Tem todas as espécies de banana na feira de Água dos Meninos. Tem de tudo na feira. Um homem que tira sorte com periquito (AMADO, 1970, p.231).

Pode-se concluir que, no romance de Amado, predomina o espaço público, aberto, o que tem conseqüência na própria formação do protagonista. Mesmo quando Balduino atinge uma espécie de individualidade (traço romanesco essencial), através da consciência política, predominam as ações e os espaços coletivos, como a rua, a praça, o cais, etc. Observe-se certa tendência para o épico em todo o romance, ainda que este termine mais romanesco, como se pode constatar quando Balduino encontra o caminho da greve a fim de lutar pelos direitos dos operários e trabalhadores da cidade. Segundo Benjamin, no ensaio “A crise do romance”, de 1930, “essa é a lei da forma romanesca: no momento em que o herói consegue ajudar-se, sua existência não mais pode ajudar-nos” (1987, p.60), isto é, no momento em que Balduino

encontra o seu caminho, finda a narrativa do romance – texto impresso – e inicia-se a plena vida da personagem enquanto homem engajado em seu tempo.

Amado alterna mazela e diversão, realidade e sonho para culminar no capítulo “Mão”, que trata do sofrimento do povo na colheita das folhas de fumo.

Nos campos de colheita do fumo, cuja descrição se dá neste capítulo “Mão”, que segue àquele acima analisado, o sofrimento do colheiteiro também está muito bem focado, os homens trabalham de sol a sol:

E aquele trabalho dava uma dor nas costas, dor fina e prolongada que ficava pela noite adentro magoando [...]. Montes de folhas de fumo se juntavam e, quando a tarde vinha, as mãos dos homens haviam ganho dez tostões que eles não viam, porque já deviam ao patrão quantias desconhecidas (AMADO, 1970, p161,2).

Percebe-se como as pessoas são manipuladas, não há valorização do que se faz, tudo gira em torno do lucro das empresas. Amado, sempre que possível, faz uso do realismo na linha do realismo crítico. Incluem-se aqui, segundo d’Onofrio, “[...] os escritores que se preocuparam em representar artisticamente os problemas sociais [...]. A essa categoria fazemos pertencer o romance-documento, o romance de ensaísmo social, a ficção regionalista, a narrativa neo-realista” (1981, p.196). Os temas desse tipo de romance giram em torno de denúncias de estruturas sociais opressivas.

“Mão” descreve um lugar onde há quatro casas em bloco, formando um quadrado, no centro do qual os homens se reuniam para tocar violão e conversar. Uma das casas era habitada por um casal de velhos, outra por uma moça, e uma terceira, por quatro trabalhadores, entre os quais Balduíno. A importância do capítulo decorre do enfoque no trabalho braçal desenvolvido pelo homem do campo, no caso, o colheiteiro:

Ora segurava sacos enormes com as mãos calosas, ora tangiam os burros ou conduziam os bois [...]. as mãos que se abaixavam sobre a terra, mãos grandes e calosas que colhiam as folhas cheirosas de tabaco [...]. Se baixavam e se levantavam num certo ritmo sempre igual. Pareciam pessoas que oravam [...], com as mãos calosas e feias acenavam adeus aos trens que passavam apitando (AMADO, 1970, p.161,2).

Também são focalizadas as mãos que tocam o violão e apagam as tristezas desses homens que vivem longe de tudo para poder sobreviver:

As mãos brutas dos homens negros tiravam das cordas sonoridades que enchiam de alegria e de tristeza os camponeses todos das plantações de fumo. Cantavam cantigas tristes, sambas alegres, [...] mãos corriam pelas cordas do violão e não eram mais aquelas mãos calosas da enxada e da terra. Eram mãos de artista, rápidas e certas, que levavam ao coração dos homens a história de amores e de lutas. As mãos que davam o pão, davam a alegria na terra sem mulheres. [...] As mãos rápidas corriam pelas cordas e a música se espalhava entre as plantações de fumo que, à luz da Lua, apresentavam aspectos estranhos (AMADO, 1970, p.164).

Observe-se o trabalho da descrição das mãos rudes dos trabalhadores, tentativa de descrever realisticamente os homens que estão nessas condições de trabalho exaustivo e mal remunerado da região.

Além do mais, temos as mãos que servem para satisfação de desejos íntimos, uma terceira atribuição da mão dada pelo narrador: “Não, não é sua mão calosa que ele tem em cima do sexo. É o sexo alvo da atriz loira, que não está com vestido nem com leque e que ama Ricardo, trabalhador das plantações de fumo. [...] A mão é sua mulher” (AMADO, 1970, p.163).

O capítulo se fecha com a descrição de um acidente que provoca a perda das duas mãos da personagem Ricardo: “[que] preparou a bomba e acendeu a mecha. Sorria. Estendeu as mãos à frente, mas antes que jogasse a bomba, ela estourou levando-lhe as mãos e os braços, encharcando o rio de sangue. Ricardo olhou os cotos dos braços e era como se houvesse se suicidado” (AMADO, 1970, p.163). Como se vê, simbolicamente, as mãos são metáfora do trabalho escravo, também da alegria, além de símbolo da morte. O capítulo referido também se aproxima das características folhetinescas, tais quais vários episódios aventurecos, muitas emoções e algumas lágrimas.

Posteriormente, “Sentinela”, capítulo que trata do velório de sinhá Laura, faz de Balduíno novamente um indivíduo que está em busca de algo que ainda não tem. No recinto onde acontece o velório, a personagem percebe que um de seus colegas da colheita de fumo interessa-se pela filha da defunta. Temos uma belíssima descrição do modo como a personagem observa a menina e como percebe os olhares de um seu colega sobre a mesma, o que provoca certo despeito em Balduíno e, ao mesmo tempo, consciência do problema dos homens que trabalhavam ali: falta de mulher, as poucas que ali habitavam, ou já tinham dono, ou eram muito jovens, por isso, a primeira que aparecesse poderia satisfazer os desejos há tanto tempo insatisfeitos. Verifica-se aqui o traço determinista do espaço que dirige a ação dos homens, determinismo característico da escola naturalista, com a qual o romance **Jubiabá** mantém certa relação. Esse episódio culmina numa luta de morte entre o protagonista e a personagem Zequinha, exemplo claro do determinismo naturalista. Veja -se o trecho abaixo:

Também o negro Filomeno olha para a órfã. Antônio Balduíno bem vê que os olhos do negro estão pousados nos seios de Arminda [...] – Miserável do negro nem respeita os mortos... Mas ele também olha os seios que se movimentam por baixo do vestido. [depois] retira o olhar. Pois não é que a morta fixou nele os olhos parados com uma expressão de ódio? Antônio Balduíno olha o chão, mas sente que o olhar raivoso da defunta o acompanha. Pensa: -- Por que o diabo desta velha não toma tento com o peste do Filomeno que quer comer a filha dela? Se recorda que ele também tem más intenções e foge do olhar da velha. [...] Mas a morta está olhando para ele e Filomeno está olhando os seios de Arminda. – Diabo da velha que ainda tá tomando conta da filha... Não já morreu... (AMADO, 1970, p.166).

Todo esse processo de questionamento antecede à mudança que, posteriormente, operar-se-á na personagem. Os pensamentos começam a surgir mais consistentes a partir desse momento, a linguagem mais introspectiva gerará elementos para os traços romanescos da personagem. Traços que se intensificam no capítulo “Fuga”, que foi estudado em separado neste trabalho.

Nesse capítulo, acima referido, Balduíno se envolve numa briga, ferindo um homem. Devido a esse episódio, temos a seguir a descrição da fuga do herói. Balduíno embrenha-se

numa mata, espaço fechado, (em oposição aos espaços épicos que predominam no romance) aterrorizante; lugar de reflexão dos atos cometidos. Acompanhamos seu sofrimento e dor numa descrição clara e viva que faz com que tudo pareça mais real, é esplêndida a dramaticidade da descrição da fuga, numa riqueza de detalhes da situação física e psicológica da personagem, identificação que se dá com o escuro da mata, o frio da noite, o medo e a dor. Pode-se dizer que estamos diante de uma etapa iniciática que concorre para a transformação da personagem em um homem engajado, e percebemos, principalmente, a intensificação de seus traços romanescos.

O retorno à terra natal se dá em um trem que segue para Feira de Santana, no capítulo “Vagão”. O trem está parado, Balduino força uma porta, ela se abre, ele salta para o vagão, “Fecha a porta por dentro e só então nota que amedrontou uns vultos que se escondem no fundo do vagão entre rolos de fumo” (AMADO, 1970, p.183). O vagão está escuro porque é noite, apenas a brasa de um cigarro iluminava de vez em quando. Aqui também a personagem ouve outras histórias que colaboram para sua formação: aquela da moça grávida que era mulher da vida, a do ex-soldado, tudo mostra a Balduino que “[...] A vida de pobre é desgraçada... Pobre é mesmo que escravo....” (AMADO, 1970, p.187). Antônio Balduino, mediante as histórias de vida que ouve ali, já tem alguma consciência proletária, o que se pode verificar na fala: “– Eu vim de um lugar, meu tio, onde o povo era muito desgraçado.... Ganhava deztão por dia...” (AMADO, 1970, p.190).

Posteriormente, no capítulo intitulado “Circo”, a ação se desenrola num circo, que está instalado em Feira de Santana. Ali ocorre o reencontro casual de Balduino e Luigi, aquele que o fizera campeão de boxe, ali Baldo trabalha como lutador no picadeiro do Grande Circo Internacional. A personagem aceita a proposta de Luigi de ser lutador porque sabe que terá um teto, comida e dinheiro: “O contrato verbal que fizera com Luigi afirmava que ele teria casa, comida e dinheiro quando houvesse dinheiro” (AMADO, 1970, p.195). Balduino ainda

continua vagabundo quando aceita ficar ali, sabe que corre risco de passar fome, mas fica. Conhece Rosenda Rosedá, negra bonita que será sua amante durante um tempo: “Era um peixão...Podia não haver dinheiro, mas enquanto ela ficasse no circo, [ele] ficaria....Que negra bonita....Aquilo na “Lanterna dos Afogados” seria um sucesso danado. Ficariam todos de queixo caído” (AMADO, 1970, p.199). Veja-se a vida malandra e vagabunda que a personagem leva, em momento algum pensa em ganhar o seu dinheiro para sobreviver, ele vai vivendo como dá. No espetáculo do circo há palhaços, trapezistas, mais a luta do Balduino com quem quiser ganhar um prêmio de cinco contos. O povo do lugar fica eufórico com o espetáculo, filas se formam na bilheteria. “Fora era lindo de luzes e cores [...]. Negras de anágua e colares vendiam pipocas, acarajés, e mungunzá. [...] o Circo revolucionou tudo, o circo é a novidade, é a viagem, são as feras dos outros países, é a aventura” (AMADO, 1970, p.205). Temos uma seqüência de várias noites de apresentação do circo, mas os recursos financeiros continuam poucos. Devido aos problemas que Luigi e seu sócio Giuseppe enfrentavam por falta de dinheiro, o circo é desfeito depois do suicídio de Giuseppe que “[...] voou com o trapézio, se soltou no ar, deu o mais belo salto mortal de toda sua carreira e procurou com as mãos aflitas o outro trapézio. Caiu no picadeiro e as suas mãos angustiadas procurando o trapézio, pareciam dar adeus” (AMADO, 1970, p.222).

Podemos dizer que a personagem começa a adquirir traços romanescos mais consistentes que aqueles da primeira parte do livro, “Bahia de Todos os Santos e do Pai-de-Santo Jubiabá”, onde a única preocupação era com a liberdade, o riso fácil, a vida malandra. Neste: “Diário de um negro em fuga”, apesar da vida malandra, Balduino já reflete sobre a vida, questiona o que tem feito, como se viu nos breves apontamentos que se fez e que foram abarcados pelo capítulo “Fuga”, que sintetiza o percurso, ponto alto do transbordamento das vivências, dos sofrimentos, do valor da vida. Acrescente-se também aqui, a descrição do

contado entre os homens na festa na casa do Fabrício, como já analisado anteriormente, no capítulo “Cheiro doce de fumo”.

Na seqüência, começa a terceira parte do romance: “A B. C. de Antônio Balduíno”. No capítulo “Inverno”, narra-se a venda das coisas que sobraram do circo; a volta de Balduíno para a Bahia junto com Rosenda Rosedá, no “Viajante sem Porto”; o encontro de Balduíno com o Gordo e com Jubiabá e também as peripécias para sobreviver.

A viagem prossegue no saveiro de Mestre Manuel, onde enfrentam muita chuva no mar agitado; esses momentos provocam em Balduíno lembranças dos amigos que perdera no mar. A personagem, já com vinte e seis anos, pensa naqueles que se atiraram no mar: “Foi numa noite assim de temporal que Viriato entrou pelo mar adentro [...]. Também o velho Salustiano foi procurar no mar o caminho de casa. E uma mulher que se jogara na água com uma pedra no pescoço?” (AMADO, 1970, p.229). A personagem Balduíno mistura lembranças de fatos vivenciados e pensamentos sobre a vida, que são tomadas de consciência de quem ele é. Toma consciência de que nunca foi nada, pensa em se atirar no mar, como fizeram alguns seus conhecidos, mas “[...] um negro valente não se mata, [sabe que] ainda tem que brigar muito para merecer um ABC” (AMADO, 1970, p.230). A viagem no saveiro cria oportunidade para essas reflexões da personagem que está embriagada pelo cheiro de mar que exala da esposa do Mestre e o risco da viagem no mar agitado.

Embora se venham observando algumas reflexões da personagem sobre a vida, nota-se que Balduíno ainda não tem consciência do papel que desempenhará:

No negro Antônio Balduíno nada se incorporou. Já foi tudo e não é nada. Sabe que luta mas precisa lutar ainda mais. Porém tudo isto aparece muito esfumadamente dentro dele. A sua luta é uma luta perdida. Ele sente nos nervos que afrouxaram. Como se desse socos no ar. E agora o mar o chama, como na vida o chamavam os lábios de Maria Clara [...]. As luzes da Bahia faíscam como uma salvação (AMADO, 1970, p.230).

Quando desembarcam, vão visitar o Gordo e rever Jubiabá, reúnem-se no “Lanterna dos Afogados”, bebem a valer. Resolvem ganhar dinheiro na feira de Água dos Meninos,

usando o urso como atrativo. Rosenda também ganha algum dinheiro lendo a sorte dos homens. Tudo se vende na feira: doces, mantimentos, raízes, frutas; além disso, ela serve de lugar para encontros entre as pessoas, espaço épico por excelência, local de encontros e trocas aos moldes de uma feira medieval: “A feira [...] é uma festa. Festa de negro, com música, violas, risadas e brigas. [...] Tem de tudo na feira. Um homem tira sorte com um periquito. Custa duzentos réis cada sorte” (AMADO, 1970, p.233). Nesse espaço, Balduíno usa o urso para ganhar dinheiro, dizendo que ele é um assassino, enquanto isso o Gordo recolhe o dinheiro num chapéu de palha. Durante essa feira, Balduíno acaba se envolvendo numa briga por causa do urso: um homem quer enfiar um charuto no nariz do urso. Toda a feira briga “[...] por brigar, sem saber a causa, pelo prazer físico de se atracar com o outro, e de rolar na areia trocando socos. Os negros esquecem tudo [querem brigar], que brigar é bom como cantar, como ouvir uma história, como mentir, como contemplar o mar na noite do cais” (AMADO, 1970, p.236). Observe-se a vida vagabunda que se leva ali. Vende-se nada, briga-se por nada, prevalece a vida de malandro. Outra vez o espaço como marca característica desse povo baiano, descendentes de negros pobres.

Espaços públicos e abertos, tipicamente épicos, marcam a vida da personagem Balduíno em toda sua extensão, a personagem segue num crescendo, do espaço do morro, pobre, para a cidade. Do espaço das ruas, do cais, do botequim, para a viagem no saveiro, viagem de reconhecimento de sua função social – espaços mais romanescos, acrescentando-se aqui a descrição do espaço no capítulo “Fuga” – até o retorno à cidade natal e sua redenção, novamente na rua, como militante político. Segundo Assis Duarte

O morro representa o espaço elevado da pobreza honesta e da pureza infantil. Abaixo dele, a cidade se assemelha ao mundo demoníaco, labiríntico, que Balduíno terá que dominar para firmar sua virtude. [...] a urbe tem o sentido imemorial de espaço destinado à convergência não só de seres errantes, mas de todos os acasos e coincidências (benéficas ou funestas) impelindo ao deslocamento e à aventura (1996, p.80).

## CONCLUSÃO

Este trabalho tratou de elencar traços épicos e romanescos que se evidenciaram no romance **Jubiabá**, de Jorge Amado. A análise dos traços épicos e romanescos aproxima o romance em questão de algumas características românticas e regionalistas que marcaram a produção romanesca dos anos trinta na literatura brasileira.

A personagem protagonista do romance, Balduino, aproxima-se das personagens idealizadas do movimento romântico brasileiro. Balduino é caracterizado como um tipo vagabundo e andarilho, que vive de expedientes ao longo de boa parte da narrativa. Vive de perambular pela cidade, compondo sambas e freqüentando terreiros de macumba. Vê-se aqui “[...] um tipo social com existência concreta, [vinculado] ao meio natural em que tem suas raízes” (ALMEIDA, 1999, p.62). Além do mais, Balduino é negro, forte, valente e dá tudo por uma boa briga. Aproxima-se da personagem tipo do romance romântico por representar alguns aspectos da cultura de sua época, marca do pitoresco e da cor local, traço romanesco por excelência.

Um outro traço romanesco da personagem, que se encontra no início do romance, é o seu “[...] abandono à solidão, ao devaneio, às demasias da imaginação e dos sentimentos [...]” (BOSI, 1984, p.101). Há momentos, no texto de **Jubiabá**, em que se encontra essa espécie de abandono e de contemplação por parte da personagem principal. Balduino se entrega ao sonho de ser diferente dos meninos do morro, quando vislumbra a cidade. Os sentimentos da personagem apontam para um processo característico do poeta romântico, que prefere a noite ao dia para se entregar aos devaneios. “Prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação” (BOSI, 1984, p.102). O poeta romântico vê na natureza um significado

revelador, assim como nossa personagem, que aproveita o crepúsculo para sonhar com dias melhores, à

[...] noite não havia brinquedo que o arrancasse da contemplação das luzes que se acendiam na cidade tão próxima e tão longínqua . Se sentava naquele mesmo barranco à hora do crepúsculo e esperava com ansiedade de amante que as luzes se acendessem. Tinha uma volúpia aquela espera. [...] seu coração batia com mais força enquanto a escuridão da noite invadia o casario, cobria as ruas, [...]. O que ele não queria perder era o acender das luzes, revelação que era pra ele sempre nova e bela. Eis que a cidade já se envolve quase completamente nas trevas. Antônio Balduino não enxergava mais nada (AMADO, 1970, p.21,2).

Constata-se, pelo exemplo acima, o estado de contemplação ao qual a personagem se entrega a fim de superar o estado de pobreza em que vivia. A cidade lá embaixo era a sua vida, era a vida que ele gostaria de ter.

Deve-se lembrar ainda o capítulo “Fuga”, essencialmente romanesco em meio ao tom épico da maior parte do texto. Narrativa introspectiva em que Balduino reflete sobre tudo o que tinha vivido até ali, ponto culminante de sua transformação de menino do morro em líder grevista engajado num movimento social. Verificou-se ali a fusão do narrador e da personagem através do uso de discurso indireto-livre, elemento unificador das duas instâncias narrativas, as quais provocarão a transformação do tempo da narrativa, que se torna mais expandido e interiorizante, dando origem a momentos mais reflexivos.

O romance também se aproxima de algumas características realistas/naturalistas quando trata do tipo negro e malandro da cidade negra da Bahia. Tipo regionalista que frequenta festas e conhece as tradições das terras da Bahia, evidenciadas nas sessões de macumba na casa do curandeiro, Pai Jubiabá; nas narrativas dos heróis nordestinos dadas a conhecer pelas pessoas que fazem parte da vida de Antônio Balduino. A personagem é determinada pelo seu “habitat”, age de acordo com as vivências que experimentou no decorrer de sua vida. Pode-se dizer que não se vê aqui um regionalismo primitivo, mas um regionalismo vinculado aos problemas sociais dos anos 30, no Brasil – formação de uma

classe operária –, luta que encaminha a personagem para as causas trabalhistas. Balduino vive na cidade, é fruto dela, não pode ser outra coisa senão um sobrevivente da modernidade, da revolução industrial. Outros traços deterministas verificam-se nos momentos em que as personagens agem segundo as leis naturais, instintivas do homem, como ficou explícito na análise do capítulo “Mão”, e também nas descrições dos encontros amorosos que ocorrem no cais, nas casas de prostitutas, além dos relacionamentos de Balduino com suas amantes.

O caráter regionalista da narrativa de Amado aproxima-se ainda da estética de cunho naturalista-determinista, quando o foco narrativo se ajusta sobre a vida dos marinheiros que habitam a região; o trabalho nas fábricas e nas plantações de fumo – trabalho braçal do povo do interior baiano –, além do trabalho dos estivadores – homens brancos ou negros curvados por causa do trabalho pesado –. Nesses momentos pode-se dizer que Jorge Amado se aproxima do realismo crítico – romance-documento, ficção regionalista, narrativa neo-realista – quando se inclui entre os escritores que representam de forma artística os problemas sociais de sua época.

Há ainda, no romance, muitas passagens aventurescas – lutas, viagens –, alguns momentos dramáticos que prendem a atenção do leitor, além de aventuras amorosas, características estas que o aproximam do romance folhetim. A par disso, o desejo de Balduino de ser cantado em ABC, como as grandes personagens de quem ele muito ouvira falar, aproxima a narrativa de Amado do romance de cordel – histórias oriundas de tradições orais cujas narrativas decorrem numa seqüência de ações dramáticas com enfoque no protagonista, bem ao gosto das camadas mais baixas da população do nordeste. Sendo assim, o romance é o ABC de Antônio Balduino, contado em prosa e versos por Jorge Amado.

Através dessa espécie de “arqueologia” das formas narrativas que compõem **Jubiabá**, pôde-se verificar que o romance de Amado associa e conjuga, de modo bastante articulado, diferentes tradições literárias. Pode-se afirmar que **Jubiabá** é um romance que se encontra no

limiar da forma épica; comprovam-no principalmente a construção de um tempo-espaço públicos e coletivos e a predominância de um narrador épico que conhece as lendas e costumes de uma cultura. Romance que se aproxima da tese de Döblin, citada por Benjamin, em “A crise do romance”, segundo a qual aconselha “[...] os autores a serem líricos, dramáticos e mesmo reflexivos, em seu trabalho épico” (1987, p.56), experiência que pudemos observar em **Jubiabá**.

Observemos, finalmente, que o romance se chama **Jubiabá** – nome do pai de santo e guia espiritual do povo – , não levando o nome do protagonista Antônio Balduíno. O pai de santo representa toda a comunidade do morro do Capa Negro, e adjacências, sendo o herói épico e religioso que dá identidade ao povo durante toda a narrativa. No desenrolar do romance, o pai de santo é, insistentemente, a referência para o negro Balduíno, é modelo e orientação de vida. Balduíno somente se liberta de seu domínio a partir do momento em que Jubiabá não pode explicar o sentido da greve, sentido descoberto por Balduíno no final da narrativa, o que vai fazer dele um novo homem.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio Wolf de. Jorge Amado e a geração de 30. São Paulo, 2002. In: **Teoria e debate**, São Paulo, v.15, nº 50, pág.63-66 fev./mar/abr.2002.

ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Editora Scipione, [1991?]

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros Ltda, 1999.

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: **Mimesis**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p.1-20.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: A teoria de romance**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BARROS, D. P. de, FIORIN. **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade** (em torno de Bakhtin). São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.197 a 221.

BENJAMIN, W. et al. O narrador. In: **Textos escolhidos**. São Paulo: Victor Civita, 1983.

\_\_\_\_\_. A crise do romance. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.54 a 60.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1984.

BRAIT, Beth. **A personagem de ficção**. São Paulo: editora Ática, 1990.

BUTOR, Michel. O espaço no romance. In: **Repertório**. (org. Leyla Perrone Moisés) São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p.39-46.

CÂNDIDO, Antônio e outros. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. Poesia, documento e história. In: **Brigada Ligeira**. São Paulo, Livraria Martins Editora, [194-], p.45-62.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda, 2000, 2 v. em 1.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959, v.3.

DUARTE, Eduardo Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Rio de Janeiro, Editora Record, 1996.

\_\_\_\_\_. Jorge Amado e o *Bildungsroman* proletário. **Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, v.2, p.157-64, 1994.

ECO, Umberto. O uso prático da personagem. In: **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p.209-238. Série debates.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. In: **Revista USP**, São Paulo, pág. 166-182, março/maio 2002.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veja, [1972?]

LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o modernismo em 1930. In: **Revista Argumento**, nº 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

LOTMAN, Iuri. O problema do espaço artístico. In: **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p.359-387.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**. Uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

D'ONÓFRIO, Salvatore. **Da Odisséia a Ulisses: evolução do gênero narrativo**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

PORTELLA, Eduardo. A fábula em cinco tempos. In: LIVRARIA MARTINS EDITORA. **Jorge Amado: trinta anos de literatura**. Edição em homenagem ao escritor. São Paulo, 1961.

POUILLON, Jean. **O Tempo no Romance**. Editora Cultrix, São Paulo, 1974.

SANTOS, Cássia dos. Romance (A)Político e crítica literária nos anos 30 e 40. In: **Revista Letras**, Curitiba: Editora da UFPR, 1998, nº49, p.107-124.

SANTOS, L. A B.e OLIVEIRA, S. P. de. "Espaço e Literatura" In: **Sujeito, tempo e espaço ficcionais – Introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001, p.67-93.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira – Seus Fundamentos Econômicos**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

\_\_\_\_\_. **História da Literatura Brasileira**. 10ª ed. Rio de Janeiro, 2002.

TÁTI, Miécio. **Jorge Amado: Vida e Obra**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1961.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas**. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

## BIBLIOGRAFIA

AMADO, Jorge. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, março de 1997, nº 3.

ANTUNES, Letizia Zini (org.). Teoria da narrativa: o romance como epopéia burguesa. In: **Estudos de literatura e lingüística**. Assis: Editora Arte e Ciência, UNESP, 1998, p.181-220.

APPEL, Myrna Bier, GOETTEMS, Miriam Barcellos (org.). **As formas do épico: da epopéia sânscrita à telenovela**. Porto Alegre, RS, Editora Movimento, 1992.

ARRUDA, J. J.de O e PILETTI, Nelson. **Toda a História**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

BAKTHIN, Mikhail. O romance de educação na história do realismo. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.223-276.

CÂNDIDO, Antônio. A revolução de 30 e a cultura, In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989, p.181-198.

\_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004.

CARONE, Edgard. **Movimento operário no Brasil (1887-1944)**. São Paulo – Rio de Janeiro: Difusão Editorial S.A, 1979.

\_\_\_\_\_. **Revoluções do Brasil contemporâneo**. 1922/1938.São Paulo: São Paulo Editora S.A, 1965.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira - Origens e Unidade (1500- 1960)**. São Paulo: Edusp, 1999, v.2.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p.147-163.

\_\_\_\_\_. Do conto breve e seus arredores. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p.227,37.

DACANAL, José H. **O romance de 30**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo, Editora Ática,1987.

FINLEY, M. I. **O mundo de Ulisses**. Lisboa, Editorial Presença, 1982.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREIRE,Gilberto. **Manifesto regionalista**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais – MEC, 1967.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Amado: respeitoso, respeitável. In: **Saco de gatos** (Ensaio Críticos). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, p.13-22.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **O Brasil best seller de Jorge Amado e identidade nacional**. São Paulo, Editora Senac, 2003.

GOMES, Renato Cordeiro. A saga das cidades na literatura dos anos 30. In: **Literatura e Sociedade**. São Paulo, n.7, p.166-177, 2003-2004.

HOBBSAWN, Eric J. **A era das revoluções**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

KONDER, Leandro. **O romance está morrendo?** . São Paulo: Paz e Terra, 1997.

KOVAL, Boris. **História do proletariado brasileiro** (1857-1967). São Paulo: Editora Alfa-Omega,1982.

LIVRARIA MARTINS EDITORA. **Jorge Amado: trinta anos de literatura**. Edição em homenagem ao escritor. São Paulo, 1961.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática,1985.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. Posfácio. In: GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

MAAS, W. Patrícia M. D. **O cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MACHADO, Luiz Toledo. **O herói, o mito e a epopéia** (Caracteres comuns das fermentações épicas nas literaturas modernas). São Paulo, Editora ALBA Ltda, 1962.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **O romance** (teoria e crítica). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1964.

MONTENEGRO, Olívio. **O romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

NUNES, Benedito. Tempo. In: JOBIM, José Luís (org). **Palavras da crítica**. São Paulo: Imago, 1992, p.343-363

OLIVEIRA, Francisco Maria Cavalcante. Classes Sociais e socialismo. In: **Classes sociais em mudança e a luta pelo socialismo**.Freud Perseu Abramo, 2000.

PAZ, Otávio. Ambigüidade no romance. In: **Signos em rotação**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p.63-74.

REIS,C. e LOPES, Ana C. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. Editora Ática, São Paulo,1988.

RODRIGUES, Edgar. **Novos rumos: história do movimento operário e das lutas sociais no Brasil**, 1922-46. Rio de Janeiro, Mundo livre, 1978.

SCHÜLER, Donaldo. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora Ática, 1989.