

COLEÇÃO JORGE AMADO

Conselho editorial

Alberto da Costa e Silva

Lilia Moritz Schwarcz

Coordenação editorial

Thyago Nogueira

O país do Carnaval, 1931
Cacau, 1933
Suor, 1934
Jubiabá, 1935
Mar morto, 1936
Capitães da Areia, 1937
ABC de Castro Alves, 1941
O cavaleiro da esperança, 1942
Yerbas do semi-fim, 1943
São Jorge dos Ilhéus, 1944
Bahia de Todos-os-Santos, 1945
Seara vermelha, 1946
O amor do soldado, 1947
Os subterrâneos da liberdade
Os dias e os tempos, 1954
Agonia da noite, 1954
A luz no túnel, 1954
Gabriela, cravo e canela, 1958
De como o mulato Po-cin-cu-a descarregou seu defunto, 1959
Os velhos marinheiros ou O capitão-de-longo-curso, 1961
A morte e a morte de Quincas Berro D'água, 1961
Os pastores da noite, 1964
O compadre de Ogum, 1964
As mortes e o truífão de Rosa Linda, 1965
Dona Flor e seus dois maridos, 1966
Tenda dos Milagres, 1969
Tereza Batista cansada de guerra, 1972
O gato malhado e a andorinha siná, 1976
Tietê do Agreste, 1977
farda, fardão, carrisola de dormir, 1979
O milagre dos pássaros, 1979
O menino grapiúna, 1981
A bola e o goleiro, 1984
Loca Grance, 1984
O sumiço da santa, 1988
Navegação de cabotagem, 1992
A descoberta da América pelos turcos, 1992
Uma vida inteira, 2008

jubiabá

JORGE AMADO



Posfácio de Antônio Dimas

1ª reimpressão


COMPANHIA DAS LETRAS

marinheiros alvos, a jovens carregadores do cais do porto, a mulheres que amam os camponeses e os marinheiros, e a negros tatuados, de largo sorriso, que trazem ora uma âncora, ora um coração e um nome gravados no peito.

Pensão Laurentina (Conceição da Praia), 1934
Rio de Janeiro, 1935



posfácio

Da praça ao palanque

Antônio Dimas

Para Myrion Fraga

Não se enganem: Jubiabá não é o centro de Jubiabá!

O centro de Jubiabá é Antônio Balduino, negão sarado que já entra no romance dando porrada e destruindo um alemão com nome de seus germânicos: Ergin.

Em pleno largo da Sé de Salvador, marco zero da cidade e ponto de partida do romance, Balduino e Ergin se atacam em luta de boxe, protegidos pela sombra da Igreja da Sé. Apesar da supremacia ariana, não apreçoada naqueles anos 30, vence Balduino, o mais instintivo, o menos preparado, o mais natural. Ciclope enfurecido, enxergando com um olho apenas -- porque o outro tinha sido esborrachado por um murro certo do alemão --, Balduino nocauteia o adversário, derruba-o na lona e com isso desmonta a suposta superioridade de quem viera da Europa Central. Na frente de uma platéia improvisada, mestiça, barulhenta e sem modos, Balduino vira rei. Majestade que, logo em seguida, vai ser devotida à condição de popular, depois de trocar de roupa no mictório público e antes de procurar a namorada na zona.

Em instantes, Balduino conhece a glória, que o eleva, e o chão, que o enquadra.

Se no romance de formação convencional o herói acumula gestos virtuosos como forma de se ajustar melhor aos ideais da sociedade em que vive, Balduino também não deixa por menos. A diferença é que, num contexto de forte desequilíbrio econômico e de inegável prevenção racial, a luta de boxe não é caminho para atingir o ideal. Nem para simbolizar, com facilidade e clareza, a oposição entre o preto pobretão e o ariano de raça. A luta é, no mínimo, para se fazer gente. Para ser visível, pelo menos. Para ter uma brecha para respirar, se não for pedir muito.

No romance de formação europeu, tecnicamente conhecido como *Bildungsroman*, a luta do herói é a de se mostrar tão viável quanto seus pares brancos. Para alcançar esse patamar, o herói precisa praticar as virtudes que dele espera a sociedade que o cria e o cerca. Na adequação aos trópicos, por sua vez, o protagonista do nosso romance de formação precisa mostrar, primeiro, que é gente. Sua luta, portanto, parte de piso mais inferior, se a ênfase não for ofensiva. Seu piso está lá embaixo. Abaixo daquilo que a convenção social estipula como aceitável: sua glória vem do olho empastado de sangue; sua roupa se troca em lugar de dejetos públicos; seu prazer se busca em mulher de zona. A *struggle for life* dessa fera é mais literal que metafórica.

Dai a batalha de Balduino ser de maior convergadura. Primeiro ele precisa mostrar que é gente. Depois, que é gente que pensa e sente, apesar de negro e pobre. Mais que acumular gestos virtuosos, Balduino precisa, primeiro, descartar heranças tidas como atávicas.

Um percurso como esse exige força física e desassombro, às vezes suicida. E isso não falta a Balduino, que de moleque abandonado se torna líder grevista, num percurso sinuoso e carregado de problemas, até mesmo de caráter ficcional.

Sua sorte é nunca perder de vista as lições que aprendeu com Jubiabá, um preto velho que "misturava tudo com palavras em negão, dava conselhos e dizia concelhos".

No caminho rumo à glória, as dificuldades de Antônio Balduino são inúmeras: apaixona-se por uma branqueta riquinha, lidera gangue de rua, peita moleque maior que ele, vira lutador, disputa mulheres, trabalha em circo, escreve sambas, vende-os, assassina adversários, vira estivador,

transforma-se em líder de greve. Tropelias tão cheias de surpresas e de alternativas, sempre inesperadas, são a sua escola, são as aulas que o formam e que vão levá-lo à conquista de seu sonho dourado: o de que, algum dia, alguém lhe dedique um abc, no qual sejam celebrados seus fatos e feitos.

Herói de baixa extração social, sem carteira assinada nem atestado de antecedentes, Baldo, como ficou conhecido, precisa de alguma referência que lhe dê configuração individual e humana. Somente suas brigas e seus conflitos não bastam para defini-lo. Menos ainda o sobrenome Balduino, de provável inspiração remota nas famosas locomotivas Baldwin, que muito aticaram a imaginação do povareu no tempo da implantação das ferrovias no Brasil. Aticaram tanto que até "baldufnas sonolentas" se imiscuíram pelos versos de Jorge de Lima, quando o poeta se dedicou a exaltar a ferrovia como sua "primeira mestra de passagem".

A mobilidade e a força da máquina não são diferentes da mobilidade e da força de Balduino. Tanto a locomotiva como ele percorrem, enfrentam, perfuram, atravessam e descobrem. Mas Balduino leva vantagem: Impetuoso, o ganhão sai dos trilhos com a maior facilidade, e isso ajuda a construí-lo de modo enviesado, anárquico, rumo a uma consciência social, mesmo que tosca e parecida com os descaminhos percorridos. De moleque de rua a bóia-fria em plantação de fumo, de lavrador avulso a empregado de circo, de domador de urso a líder de greve, Balduino marcha aos trambolhões, com o firme objetivo de deixar gravada sua história na memória coletiva, mesmo que isso lhe custe talhos no corpo e na alma. Balduino é guerreiro. Não se fez líder por aclamação, nem por bajulação. Sua liderança esculpiu-a ele mesmo. Sua luta é isolada, no começo. Da própria carne arranca ele os nacos com os quais se constrói. Mais tarde, adere à luta coletiva, mas com reticência, ainda não completamente convencido de sua eficácia.

Antes de tudo, Balduino é um forte. A luta inicial, primeira cena do romance, é simples metáfora de sua condição permanente, cheia de tombos constantes e de pequenas vitórias temporárias. Aquele combate individual, o corpo-a-corpo contra um estrangeiro granalhão e branquelo, é apenas o primeiro de uma trajetória que haverá de levar Balduino a uma

luta sistemática contra outros brancos. Se estrangeiros ou nacionais, pouco importa, porque são sempre estranhos à coletividade imediata de que faz parte o nosso herói. É irrelevante, por exemplo, a nacionalidade espanhola do padeiro contra quem Balduino bate de frente durante a greve. Não é a nacionalidade que dita a ganância. É a cor da pele que colide contra a mistura étnica de Salvador, cuja fonte, de jorro grosso e maior, é outra, de preferência. É negra.

Em meio a tantas informações, a tantas vozes que se atropelam e a tantas solicitações que o disputam, Baldo se perderia, não fosse uma referência sólida e inabalável, apreendida em plena infância, quando, amedrontado, saía em busca de socorro para as insuportáveis dores de cabeça da tia Luiza, que o criara. Dizia a vizinhança que essas dores de cabeça vinham de tanta água quente que a mulher carregava na cabeça, morro abaixo, móde "fazer o mungunzá e o mingau de puba que ela vendia à noite no Terreiro". Essas dores, provocadas pelo excesso de esforço físico, punham medo em Balduino, eram o limite para suas estrepolias. Quando atacavam tia Luiza, Baldo saía correndo em busca de Jubiabá, a única pessoa a quem temia de forma visceral e instintiva.

A aparência frágil de Jubiabá é mentirosa. Não corresponde à verdade. Seu corpo franzino não indica seu poder, que não é pessoal, mas coletivo; que não é só dele, é de todo mundo e é ancestral. Naquela "carapinha branca", Jubiabá carrega experiência de milênios, transmissível apenas por meio da oralidade e não através de letra de fôrma, recurso de branco. Em muitos momentos, seu silêncio diz mais que seus murmúrios, o máximo de sua fala truncada.

Sua casa mente como ele. É pequena por fora apenas. Aquela "casa baixa" com "porta pequena" disfarça espaço maior, insondável, território outro que branco não atinge pelo conhecimento, senão pela força de uso histórico. Embora de chão batido, cabe nela um cortejo respeitável de divindades negras, que vêm de um tempo imemorial. Como aquelas que desfilam no capítulo "Macumba", provavelmente o primeiro momento na literatura brasileira que registra, sem exotismo nem espanto, o cerimonial sincrético em que se acotovelam Oxóssi e são Jorge; Xangô e são Jerônimo; Omolu e são Roque; Oxalá e o Senhor do Bonfim. Nessa ordem. Atra-

vessada sempre de uma musicalidade incessante, produzida por instrumentos que não constam do repertório ocidental mas que, por incrível que pareça, são tão poderosos que alcançam os "algodoais da Virgínia" ou "os candomblés do morro da Favela", em universalização que não teme a distância. É sempre do fundo escuro dessa "casa baixa" que Jubiabá aparece, associado ao insondável, à longevidade, ao medo. O negro que emerge do escuro, redundando o incógnito.

O ar de mistério que cerca Jubiabá — resultado do convívio social e do conhecimento informal, onde o mágico e o prático se misturam sem repulsa recíproca — cresce quando sua língua de origem entra em cena. Jubiabá resmunga em nagô, língua que foi sumindo naquela comunidade, seja porque fosse fala de negro escravo, seja porque fosse língua que não participa do panteão culto, arquitetado pelo branco. De olhos sempre apertados e tartamudeando por enigmas, Jubiabá não se explicita e infla a dúvida em torno de si. No cerco em que vive, sua figura paira soberana sobre as ações do romance. Ao serem evocados seu nome e suas lições, Jubiabá favorece um paradoxo: o de se tornar figura central em trama de cuja ação não participa de forma tão direta. Como um nume tutelar que é, Jubiabá acompanha tudo, participa de tudo, mas não se materializa quase nunca, exceto nas intervenções religiosas e terapêuticas. Nessas horas, Jubiabá põe Balduino de escanteio e rouba-lhe o lugar, recuperando o direito que lhe fora outorgado de nomear o romance, em mecanismo dinâmico: ora um, ora outro no centro da roda. Seu poder sobre-humano alcança qualquer ocorrência por mais furtiva e distante que seja do ponto de vista físico. Sua ubiqüidade não se contesta.

Misto de médico e de santo, a interferência de Jubiabá se faz sempre como recurso de descompressão, física, emocional ou mental. Por outro lado, em situações de aflição extrema, sua lição moral, condensada na oposição entre o "olho da piedade" e o "olho da ruindade", ressurgirá aqui e ali, como bordão permanente a guiar os passos e as atitudes dos demais personagens. Jubiabá é a consciência moral daqueles moradores do morro da Capa-Negro. Reservado e misterioso como convém à função, Jubiabá só aparece quando invocado, porque sua disponibilidade não é a do comum dos mortais. Sua disponibilidade é sacralizada. Sua presença fisi-

ca é dispensável, porque o alcance de suas lições ultrapassa essa necessidade comezinha. Jublabá atingiu instância superior, domicílio daqueles que não mais precisam de materialidade para governar os vivos.

Essa presença imaterial, mas poderosa, fica muito nítida em uma passagem deste romance, cujos altos e baixos narrativos evidenciam o aprendizado de um Jorge Amado ainda em seus verdes vinte anos. A alternância qualitativa dessa prosa, onde passagens boas competem com outras mais fracas, abre, de repente, espaço para uma cena de velório, na segunda parte.

Nessa altura, Balduino já se mudara de Salvador para a região de Cachoeira e São Félix nos fundos da Bahia de Todos os Santos. Sua mudança fora provocada por mais uma derrota em uma luta de boxe. Em Cachoeira, Baldo reparte um casebre de taipa com Ricardo, Filomeno e o Gordo, seu fiel escudeiro.

Pouco depois de terem chegado à pequena cidade, Baldo e o Gordo vão ao velório de Sinhá Laura, mãe de Arminda, moleca de seus doze anos, prenda cobiçada por um bando de marmanjos sem mulher há muito tempo. Arminda excitava aqueles "homens com o espetáculo do seu corpo de menina". Filomeno imagina que ficar sozinho com Arminda seria "um deus-nos-acuda". Balduino, por sua vez, só pensava na menina, "na frescura da sua carne moça". Ricardo se satisfazia com as mãos. E o Gordo? O Gordo bebia cachaça, porque morria de medo de defunto.

É com essa disposição que Balduino e Filomeno vão ao velório de Sinhá Laura, que morreu inchada e "com uma doença desconhecida". Na descrição da cena, esmera-se o narrador, nem sempre disposto a ceder sua voz para os personagens, como recurso de dramatização direta:

E no meio da sala, estendido em cima de uma mesa, que era nos dias comuns cama e mesa de jantar, estava o cadáver, inchado, parecendo querer estourar. Uma coberta de chitão de grandes flores amarelas e verdes cobria o corpo, deixando do lado de fora o rosto enrugado com a boca torcida e os pés enormes e achatados de dedos abertos. Os homens ao voltar espiavam o rosto da morta e as mulheres se benziavam. Uma vela estava colocada perto da cabeça da defunta e despenhava a sua luz baça sobre o rosto parado, ainda torcido

numa expressão de sofrimento. E aqueles olhos parados pareciam olhar fixamente os homens e as mulheres, agora estavam todos sentados nos bancos e cochichavam. Uma garrafa de cachaça passou de mão em mão. Bebiam pelo gargalo em grandes tragos.

Logo em seguida a essa descrição do cenário, entoam-se as orações de origem católica. Mal elas se elevam, Balduino e Filomeno começam a trocar olhares nervosos e furtivos, cuja intenção nem disfarçam: os dois se vigiam em seus movimentos, acobertados pela luz escassa do ambiente. São os olhos de cada um a invejar a luz fraquinha do fifó, que, devagar, devagarinho, enfia-se pelo decote de Arminda. "A luz do fifó bate bem em cima do começo dos seios. E quer entrar... Sim, a luz do fifó quer entrar pelos seios de Arminda como uma mão. Lá está ela tentando..."

Aos olhos de Baldo e de Filomeno, acrescentam-se os da defunta, que, ressabiada, os vigia. São os dois olhos de Sinhá Laura contra outros quatro, que se fixam gulosos nos seios redondos e virgens da menina. São oito formas esféricas em posição de combate: quatro olhos que perscrutam, que se buscam e que invadem; dois outros que os vigiam; dois seios que são a mira e o objeto de cobiça. Oito formas arredondadas que bailam silenciosas e se esfregam, quietinhas e voluptuosas, na semi-escuridão que favorece o pecado, mas que exige respeito. A dor que pulsa naquele espaço não é somente a da morte; é também a da vida que lateja.

Já que Baldo e Filomeno não podem cumprir seus desejos eróticos, uma mosca intrometida invade o recinto e cumpre-os, esvoaçando por todo canto e pousando sobre o seio esquerdo da indefesa órfã. No seu vai-e-vem, a mosca funciona como elo de ligação entre aquela gente, porque ora pousa em um, ora em outro, e até mesmo no rosto da defunta, como se estivesse sinalizando o destino comum e final de todos eles, unidos por uma espécie de balé macabro. A movimentação constante do inseto se parece com a movimentação constante dos olhos de Baldo e de Filomeno. Com uma diferença, no entanto: o movimento de olhos dos dois personagens busca a satisfação em vida; o da mosca busca-a na morte.

Como estratégia de assédio, Baldo pede um gole d'água para Arminda,

que vai buscá-lo no quintal, acompanhada de perto por ele. E no momento em que Baldo gruda em Arminda, desgrudam-se "os olhos da defunta", num movimento inesperado, "e se colocam entre os dois". Na caça objetiva, cuja presa é a pobre menina, subjetiviza-se o relato, que, ao desrespeitar a realidade, não teme criar situação anômala, magnificando o olho e deformando parte do corpo que enxerga, considera e pune. Sinhá Laura deixa de ser um corpo morto para ser um resto que salta, vive e vigia. Se antes tinha sido aquilo um corpo abrutalhado e massacrado pela vida, na morte ele ganha vida e não permite a continuidade do abuso.

O olho morto da morta mata o olho vivo do vivaldino.

Para Baldo, aluno aplicado de Jubiabá, aquele olho intrometido de Sinhá Laura é o "olho da maldade". Para nós, leitores, aquele é o "olho da piedade". Nas lições de vida que costumava pregar, era dessa forma binária que Jubiabá dividia o mundo. Nos diversos momentos em que essa lição ocorre, o leitor aprende que o "olho da maldade" significa belicosidade, intolerância, tacanhice, parcialidade, dogmatismo, fanatismo, caturrice, inflexibilidade, despotismo, intransigência, enfim. E que o "olho da piedade" é tudo o que se opõe a isso. Significa a harmonização, a conciliação, a benevolência.

Nenhum vínculo explícito conecta os olhares reprimidos e repressores do velório com os ensinamentos de Jubiabá. No entanto, como se trata de ensinamento repetido com frequência por Balduino, que por ele se pauta, segundo suas conveniências, não nos parece impertinente nem abusiva essa vinculação. Porque, a rigor, o que essa metáfora de olhares entre Baldo-Filomeno-Sinhá Laura cumpre é exatamente a ciranda entre polaridades que não são fixas nem absolutas. Polaridades que bailam e mudam de lugar conforme a necessidade de quem as invoca e delas se vale. Como lembramos acima, depois de tê-las introjetadas, Baldo usa-as segundo seu interesse, que nem sempre coincide com os do leitor, com os do narrador e nem mesmo com a lição de Jubiabá.

No episódio da greve, por exemplo, Baldo troca os sinais a seu critério, inverte as polaridades e recrimina os colegas, que se inclinavam pela negociação com os patrões, atitude inaceitável para o nosso herói. Diante da

ameaça, portanto, de ver que seus companheiros podem aceitar um aumento salarial de apenas 50%, Baldo explode:

Gente, o olho da piedade de vocês já secou. Ficou somente o da ruindade? Vocês parece que nem se lembram da gente que apoiou vocês. Os estivadores, os trabalhadores da padaria. Se vocês querem ser traídos, sejam. Cada um é dono de sua cabeça. Mas se vocês são tão burros que querem perder tudo para ganhar uma porcaria, eu garanto que rebento a cabeça do primeiro que passar naquela porta. E eu fico na greve até vencer!

Neste momento, acuado diante da possível perda de controle sobre o movimento grevista, Baldo não hesita em acusar seus colegas de impiedosos: "Gente, o olho da piedade de vocês já secou". Ora, se voltarmos às pregações de Jubiabá, veremos que o "olho da piedade" deveria manifestar-se exatamente nos impasses, quando é preciso prevalecer o espírito de ponderação, de conciliação, de harmonização. Receoso de perder a liderança, Baldo mostra-se intransigente e ameaça: "E eu fico na greve até vencer!".

Sua radicalização é gesto que atende seu interesse apenas. Dobrar-se às negociações, naquele momento, significa enfraquecimento e até mesmo derrota. Logo ele, Baldo, cuja força física e poder de sedução eram suas armas básicas de domínio. Sua consciência política ainda em fase de construção não pode aceitar aquilo que lhe parece derrota. Já não fora derrotado no boxe? Já não fora escanteado em seu amor por Lindinalva, a branquelinha? Já não fracassara sua tentativa de trabalhar em circo mamembembe? A greve é sua última cartada, seu único trunfo. Se a perder, lá se vão seus sonhos de ter um abc que o imortalizasse em versos; lá se vai sua liderança.

Para esconjurar essa ameaça, Baldo precisa argumentar, terreno em que nunca fora perito. Raciocinar não fazia parte de seus hábitos, habituado que estava com a força física e com a lábia pessoal. Como sua consciência política é recente e ainda mal-ajambrada; como seu lastro histórico, nessa atividade, é muito tênue ainda; como o que importa ainda é sua sobrevivência mais individual que coletiva; como a figura de Jubiabá não

está próxima, não é de espantar que Baldo distorça seus ensinamentos, dê uma guinada oportunista e troque os sinais, pondo o "olho da maldade" no lugar do "olho da piedade". Balduino é tosco, mas não é burro.

Instintivo como sempre fora até então, sua explosão é resposta radical à fala de outro companheiro que caíra na armadilha argumentativa do dr. Gustavo, o advogado engomadinho da companhia de transportes, de sobrenome sintomático: Barreiras.

Na sua intervenção ingênua, o companheiro que argumentara guiado pelo "olho da piedade", segundo o ensinamento de Jubiabá, diz, através do narrador:

Um sujeito moreno pede para ser ouvido. Ele é contra a continuação da greve. Acha que se deve aceitar o aumento de cinquenta por cento. Já vai servindo. Quem quer muito de uma vez, acaba perdendo tudo. O dr. Gustavo tinha razão. Qual é a força que operário tem? Operário não tem força nenhuma. A polícia podia acabar a greve na hora que quisesse...

À ingenuidade do sujeito moreno, sem nome e socorrido pelo narrador, que o ajuda a se expressar, contrapõe-se o ímpeto de Baldo, que interviém de forma direta, explícito e ameaçador.

Nesse momento, já bem no fim da história, Baldo retoma seu lugar central, dispensa o narrador e põe em dúvida, pela primeira vez, sua devoção integral a Jubiabá, cuja ascendência sobre o líder grevista amaina-se, relativiza-se e ganha limites mais precisos. A partir da greve, Jubiabá torna-se, para Baldo, tão-somente um veículo de religiosidade e de informação histórica. Isto é, vale apenas como fonte de informação sobre o passado e sobre o mundo extraterreno. Para o aqui, o agora e o futuro, Jubiabá não serve mais. A experiência negra tem seus limites. Daqui para a frente, são outras as armas para a sobrevivência. São aquelas que foram geradas pela cultura branca, operária e ocidental. Mudaram os adversários, mudaram as estratégias. Como já afirmei, Antônio Balduino não é burro. Se o contexto é outro, muda-se o discurso.

Ao conhecimento histórico e religioso, herdado de Jubiabá, Balduino juntava uma experiência nova: a ação política em plena formação e sujeita,

portanto, aos mesmos percalços e fragmentos daquela que Jubiabá lhe legara. Apesar da forma precária como todo esse amálgama se constituiria, o conjunto não era nem melhor nem pior que a suposta integralidade harmônica da formação do homem branco escolarizado. Era apenas diferente. Talvez porque fosse allcerçada mais sobre a prática que sobre a teoria. E diferente também porque se mostrava gradativa, feita aos pedaços, aos trancos e barrancos. Um pouco nos desvãos da cidade grande e outro pouco nas ilusões da cidade pequena, falsamente pacífica, como aquelas do fundo da Bahia de Todos os Santos.

Para um romancista cujos três primeiros romances contentavam-se com o pior residualismo idealista do século XIX, expresso em *O país do Carnaval* (1931), ou com a súbita adesão ideológica de *Cacau* (1933), ou ainda com o exercício reiterado do "olho da piedade" em *Suor* (1934), a formação conturbada e ziguezagueante de Baldo não deixa de ser promessa de ambigüidade, das boas.

Jubiabá saiu em 1935. Um pouco antes ou um pouco depois dessa data, foi publicado um conjunto de outros romances brasileiros, geralmente de escritores nordestinos, a que a tradição crítica chama de Romance de 30.

Em 1928 saiu *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, tido como a narrativa inaugural dessa tendência, dentro da qual são obrigatórios alguns itens, tais como o forte questionamento social, a adesão à terra, a decadência do patriarcado rural, as mazelas econômicas, a sexualidade solta, a emersão do proletariado, as reivindicações laborais e outros temas conexos. Em 1942 saiu *Fogo morto*, de José Lins do Rego, considerado pela crítica, em geral, como a melhor realização estética dessa tendência. Entre esses dois limites temporais surgiram títulos e nomes relevantes que, com o tempo, consolidaram nosso sistema literário e se mostraram alternativas pertinentes ao projeto de modernização literária e cultural que tomou conta deste país a partir dos anos 20. Sem pretender listagem exaustiva nem excludente, impõe-se lembrar aqui alguns marcos como *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz; *Os corumbas* (1933), de Amado Fontes; *Cacetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1938), de

Graciliano Ramos; *Menino de engenho* (1932); *Doidinho* (1933), *Bangüê* (1934), *O moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936), de José Lins do Rego, o autor do ciclo da cana-de-açúcar. Para essa prole, Jorge Amado contribuiu com *O país do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Mar morto* (1936), *Capitães da Areia* (1937) e *Terras do sem-fim* (1943).

Com a distância que os anos permitem, pode-se dizer que a marca mais ostensiva da nossa produção literária e intelectual dos anos 20 e 30 foram duas: a renovação formal e o reordenamento de prioridades temáticas. Segundo a sistematização crítica de João Luiz Lafetá, nos anos 20 deu-se a renovação estética; nos anos 30, foi a vez da renovação temática.

De modo geral, já ficou assentado pelo nosso pensamento crítico que esses anos puseram de ponta-cabeça a maneira de encarar o Brasil, que deixou de ser um sonho eufórico para se converter em realidade analítica, aberta para ser escarafunchada.

Numa das pontas remotas dessa mudança de mentalidade está a figura de Monteiro Lobato. Logo depois de se tornar proprietário da *Revista do Brasil*, em 1918, o criador do Jeca Tatu, símbolo por excelência de um país disfórico, publica, mas não assina, uma pauta que é um verdadeiro projeto de revisão nacional, um primor no sentido de nossa atualização mental. Uma revisão que só poderia ser levada a cabo por uma equipe empenhada e bem formada. Até parece que Lobato e os romancistas de 30, junto com outros intelectuais como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado estavam a postos para cumprir essa programação, independente do alcance analítico e da orientação metodológica que perseguiram.

Em novembro de 1919, preocupada com "a alma brasileira sufocada pelo estrangeirismo invasor e pelo esnobismo infrene das grandes capitais", a primeira página da *Revista do Brasil* sugere uma série de tópicos que deveriam ser abordados se a ambição fosse mesmo uma radiografia menos centralizadora deste país. Elencados, esses tópicos deveriam cobrir a "história e sociologia", a "etnografia", o "folclore", a "biografia", a "mulher no Brasil", a "língua", os "costumes, tradições e aspectos", as "artes", os "aspectos da terra" etc.

Isolando-se um deles, pode-se ter uma idéia da motivação que empur-

rava nossos intelectuais, escritores e artistas em direção ao questionamento do país. Em "A população, os tipos", o redator anônimo alerta que não podíamos deixar de considerar os diferentes tipos brasileiros, sobretudo os afastados da urbanização crescente. Dessa perspectiva histórica não poderiam ficar de fora, portanto, "o reinol, o garimpeiro, o escravo, o negro de hoje, o caboclo, o tropeiro, o boiadeiro, o seringueiro, o cangaceiro, o vaqueiro, o gaúcho, o piraquara, o capadócio, o capoeira, os fazedores de deserto, os poaieiros, os imigrantes, o praiense, o mulato, a mulata baiana, a mulata carioca, a negra etc."

Pronta a chamada geral, restava a refrega. De que se encarregaram, com valentia, os que vieram do norte, em expressão consagrada por Tristão de Ataíde. No ardor de seus 22 anos, Jorge Amado encaixou-se com gosto e tino nessa proposta, não importa se de modo deliberado ou não. O que importa é que Jorge Amado aderiu a um movimento coletivo e progressista que queria desvendar as entranhas deste país, policromático na sua epiderme, mas politraumatizado também. Imerso na densa população negra de sua cidade quase natal, zanzando naquele Pelô que lhe contava histórias outras que não as brancas, Jorge decidiu que aquelas vivências exigiam e mereciam letra de fôrma e forma narrativa, nem que fosse ao arpejo de orientação modernista de inclinação eurocêntrica. De cara para aquilo que constituía seu cotidiano e enfronhado nas camadas mais gelatinosas daquele mix étnico que serpenteava pelas ladeiras soteropolitanas, Jorge aprendia nos becos o que muitos aprendiam no escritório. E se isso é argumento para desqualificar sua conduta narrativa, sob o pretexto de que ela é espontaneísta e de que está repleta do meramente empírico alimentado por um faro intuitivo, nada melhor que uma busca documental para ajudar na desmontagem dessa prevenção. Porque a carreira heróica de Jubiabá e de Antônio Balduino foi previamente elaborada, ainda que longe do sossego de um gabinete, que, provavelmente, nunca existiu.

Muitas pessoas foram mimadas com dedicatória de *Jubiabá*. Seja como reforço de laço pessoal, seja como estratégia de inserção grupal, a dedicatória exibe um leque de preferências, nem sempre claras. Entre aqueles que receberam o afago de *Jubiabá* estão Sosígenes Costa, Ann Martin, José de Queiroz Lima, o preto velho Valentim, Oswald de Andrade e Graci-

liano Ramos, que a repartem com o escritor português Ferreira de Castro (1898-1974), famoso, naquele momento, pela autoria do romance *A selva* (1930).

Uma carta de Jorge Amado a Ferreira de Castro, hoje depositada no Museu Ferreira de Castro, em Sintra, Portugal, é índice seguro daquela predisposição ao labor intelectual, que se afasta da simples observação contemplativa e que implica olho clínico, pé no chão e mão na massa. Nessa carta, Jorge explica seus planos de trabalho ao amigo distante, que vivia em Portugal:

Venho de passar quatro meses na Bahia, recolhendo um resto de material para um romance sobre negros. Chamar-se-á *Jubiabá*, nome de um macumbeiro de lá, e espero fazer um livro forte, fixando nas duas primeiras partes — "Bahia de Todos os Santos" e "Grande Circo Internacional" — todo o pitoresco do negro baiano — música, religião de candomblé e macumba, farras, canções, conceitos, carnaval místico — e toda a paradoxal alma do negro — raça liberta, raça das grandes gargalhadas, das grandes mentiras e raça ainda escrava do branco, fiel como cão, trazendo nas costas e na alma as marcas do chicote do Sinhô Branco. A terceira parte — "A greve" — será a visão da libertação integral do negro pela sua proletarização integral. Que acha v. do plano?

Não se trata, é claro, de conversa esticada sobre coleta de dados. Nem de exposição pomposa sobre método de trabalho ou especulação teórica sobre elaboração de romance. Isso não condizia com Jorge, que nunca posou de intelectual. São apenas algumas linhas, em carta de amizade germinal, mostrando uma intenção. Mas claras o suficiente para desmentir a imagem romântica de sua criatividade "sem régua nem compasso".

"Não nasci para famoso nem para ilustre", diz o baiano ilustre logo na abertura de *Navegação de cabotagem*, suas memórias, estruturadas de forma marota, como pista falsa que pretende sugerir desordem e malemolência. "Não me meço com tais medidas, nunca me senti escritor importante, grande homem: apenas escritor e homem. Menino grapiúna, cidadão da cidade pobre da Bahia, onde quer que esteja não passo de sim-

ples brasileiro andando na rua, vivendo", olhando, maliciando, mordendo o cotidiano, me empanturrando dele, acrescentaríamos nós.

Não obstante essa modéstia de quem sempre esteve alinhado com alguma causa, política ou literária, Jorge Amado — e é isso que seus textos ainda dispersos e suas memórias mostram — disfarçava a faina profissional, com receio, talvez, de o tomarem por erudito. Ou — o que é mais curioso — com receio de ser identificado com a ética protestante do trabalho, logo ele que não nascera senão para servir à mitologia do ócio, construída em torno da baianidade, com a ajuda de Caymmi, seu "parceiro e cúmplice" nessa árdua tarefa. Mitologia, aliás, que Jorge ajudou a cultivar através da imagem da pachorra espapaçada em "range-rede" constante. Imagem construída, que fique claro.

Porque viajar pra lá e pra cá, escrever na imprensa regular, assessorar a editora José Olympio, agitar-se na Constituinte de 1946, batalhar pela liberdade religiosa, funcionar como quadro ativo do Peceção, providenciar prefácios e manifestos, interceder por este ou por aquele, colaborar com a imprensa especializada, fazer palestras, dar entrevistas, atender estudantes, visitar universidades, frequentar espaços políticos, conviver com os literatos, ficar de olho nas moças, receber três equipes de produção cinematográfica ao mesmo tempo (*Pastores da noite* por Marcel Camus; *Dona Flor e seus dois maridos* por Bruno Barreto; *Tenda dos Milagres* por Nelson Pereira dos Santos), como aconteceu em 1975, atar laços entre pessoas com interesses comuns, ciceronear visitantes ilustres, brigar aqui ou ali, percorrer geografias múltiplas por curiosidade ou por obrigação profissional, não é exatamente a agenda de quem se diz preguiçoso por vocação. Isso é charme pra aterrorizar paulista!

Ao se atirar à pesquisa pelo Recôncavo para elaborar um dos primeiros romances brasileiros em que o negro brutalizado se torna herói e o velho sábio não é bruxo, Jorge inseria-se em projeto maior, em pleno andamento, que mirava a valorização da cultura negra. Mesmo que não soubesse disso ou fizesse de conta que. Antes de Balduino, foram poucos os negros retintos que alcançaram o estatuto de herói em nossa literatura.

Dois anos antes de *Jubiabá*, que é de 1935, não nos esqueçamos, Gilberto Freyre lançou *Casa-grande & senzala*, ao mesmo tempo que gestava

Sobrados e mucambos, de 1937. Estes dois ensaios são divisores de águas na compreensão social do Brasil, em que pese a militância. É nessa década de 30 que abundam estudos sobre a contribuição cultural negra e, por tabela, sobre a integração racial no Brasil, assunto que se espalharia a ponto de se tornar verdadeira vontade coletiva de auto-inquirição nacional. A lista bibliográfica que materializa essa tendência corre o risco de ser enfadonha, mas alguns títulos precisam ser mencionados como refresco da memória: Artur Ramos com *O negro brasileiro* (1934), *O folclore negro do Brasil* (1935), *As culturas negras no Novo Mundo* (1937); Dante de Laytano com "O negro e o espírito guerreiro nas origens do Rio Grande do Sul" (1937); Donald Pierson com "The Negro in Bahia" (1938); Edison Carneiro com *Religiões negras* (1936) e *Negros bantos* (1937); Jacy Rego Barros com *Senzala e macumba* (1939); João Dornas Filho com "A influência social do negro brasileiro" (1938) e *A escravidão no Brasil* (1939); Manuel Querino com *Costumes africanos no Brasil*, edição póstuma de 1938; Mário de Andrade com seu estudo "Os congos", de 1935; Nina Rodrigues com *Os africanos no Brasil* (1932) e *O animismo fetichista dos negros baianos* (1935).

A esses trabalhos de lavra individual não custa recuperar a lembrança da realização coletiva dos dois primeiros congressos afro-brasileiros reunidos neste país, em Recife e Salvador, em 1934 e 1937, respectivamente. O do Recife, liderado por Gilberto Freyre; o de Salvador, por Edison Carneiro. Nas duas maiores cidades do nordeste de então, concentravam-se as preocupações em torno de uma população maciça, gritando para ser ouvida antes que fosse tarde demais. No Recife, Gilberto Freyre buscava no passado colonial a presença negra que se imiscuiu e marcou a cultura branca com ferro em brasa, em gesto de retaliação impensado. Ao rastrear a história, Gilberto criou uma antropologia viva e dramática, graças à manipulação de uma língua submetida ao seu capricho criativo e a um narrador que não se resguarda. Em Salvador, Jorge Amado presentificava essa mesma cultura, tornando-a concreta, visível e palpável, graças à dramatização narrativa, que ainda tateava por tom mais afinado.

É nesse caldo de cultura que se insere *Jubiabá*, cujas fragilidades estruturais da armação narrativa não podem ser ignoradas, sob pena de valorização exacerbada. Com passagens panfletárias que se alternam com ou-

tras de quilate, *Jubiabá* é mostruário de possibilidades ficcionais, no qual se aglomeram, como em tabuleiro desajeitado, dados etnológicos, sociais e históricos, ainda à espera de um narrador mais sereno e menos deslumbrado. O que, cá entre nós, não é de espantar, aliás, visto que estamos diante de um romancista em formação, assim como seu herói Antônio Balduino, todos os dois confiantes na necessidade de transformação do mundo diante de si. Com *Jubiabá*, a noção de coletivo, predominante nos romances anteriores, cede lugar à trajetória individual, ainda que a conversão de Antônio Balduino não seja muito convincente. Em *Jubiabá*, Jorge ainda está movido mais pela volúpia reformista que pelo humor, componente necessário em país cheio de reentrâncias. O Jorge Amado de *Jubiabá* é o aprendiz do Jorge Amado que viria a nos presentear, mais tarde, com Gabriela, Quincas Berro D'água, Pedro Archanjo e dona Flor, gente da pá virada. Somados os dois Jorges, ergue-se diante de seus leitores uma vontade enorme, que desmente a preguiça posada e alarga, com bonomia, a geografia cultural brasileira, até hoje um pouco aferrada à bipolaridade Rio/São Paulo, cumprindo, assim, a sina do frei Vicente de Salvador, que no século XVII já nos acusava de vivermos grudados na costa.

E bipolaridade, como se sabe, nem sempre é princípio saudável. Os psiquiatras que o digam.

USP, setembro de 2008



Antônio Dimas é professor titular de literatura brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.