



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA - TEL**

ARTHUR WENTZ E SILVA

Mar Morto, de Jorge Amado:
mitologia africana e história brasileira
(trabalho e marginalidade no romance de 30)

Brasília, 2025



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA - TEL**

ARTHUR WENTZ E SILVA

Mar Morto, de Jorge Amado:
mitologia africana e história brasileira
(trabalho e marginalidade no romance de 30)

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo

Brasília, 2025

Ao povo de Iemanjá. Saveiristas, pescadores, marinheiros, comerciantes e, acima de tudo, trabalhadores do mar, cujo jeito de viver não só tocou o fazer estético de Jorge Amado, mas de todos que, dotados de destemor e valentia, ousam construir um tempo novo, com manhãs de sol e socialismo.

Agradecimentos

Não possuímos direito maior e mais inalienável do que o direito ao sonho.
O único que nenhum ditador pode reduzir ou exterminar.
(Jorge Amado. *O menino grapiúna*. 1982)

Desde criança, referem-se a mim como alguém que sonha muito. Ocorre que sonhar é, como nos ensina o objeto desta monografia, um direito ao qual eu nunca declinei. Sonhei com cada parte da minha trajetória. Acontece que sonhar sozinho não teria valor. Foi muito mais bonito no coletivo, nessa grande gira a que chamamos de vida.

Evoco inicialmente os orixás e santos que regem minha cabeça. Essa força que desperta — seja pela pesca farta ou pela sabedoria anciã — um gosto realista pela história, pela matéria e pela existência, ainda que tão dura e tão complexa.

À Caetana Vascello (*in memoriam*) e Salvador Vascello (*in memoriam*), pelas memórias e pelo amor tão bonito que viveram. À Cecília Mendes e Otelino Lopes (*in memoriam*), por me ensinarem a beleza da palavra escrita, ainda que jamais tivessem lido. Aos meus avós, por manterem este legado ancestral. Em especial à Maria José Mendes, por sua corajosa história, cheia de poesia popular, cuja biografia toca nosso interior.

Aos meus pais. Minha mãe-sílaba, por ter me dado o remo e a nau desse mar bonito que navego rumo ao infinito, guiado pelos muitos livros que me deu (em especial pela antologia do Drummond). Essa monografia, de alguma forma, é culpa dela e não há como negar. Ao meu pai, homem a quem aprendi a curar e ser curado, por me mostrar o Brasil, dotado de contradições, medos e belezas. É a tua história — com a infância nos balcões e a mocidade nas estradas — que me encoraja a construir um mundo novo, cheio de palavras bonitas e sonhos possíveis.

À Vitória, minha irmã, pela doçura de nosso encontro, por seu abraço-casa e por sua companhia nos dias mais bonitos, pelas canções e aventuras que, separados, jamais conseguiríamos ecoar.

Ao meu irmão de vida, Levi, por sua impaciência potente, por seu abraço que salva, pelo carisma que cativa e pelas horas que passamos rindo das tragédias no mesmo bar de sempre. À Larinha, por ter me ensinado o poder das amizades duradouras, dos abraços fortes e das memórias bonitas. Nossa amizade me salvou e me salva em todos os instantes. Ao João, minha companhia de show do Jão e de noites cansadas, por seu coração sutil-ácido, puro e ambicioso de tessitura própria das escamas de serpente. À Rachel, presente da Universidade de Brasília, onde encontrei um motivo muito sólido para sorrir, a quem me deu uma infinidade de memórias nas terras inconfidentes.

À Anne, meu presente dourado, por nossas histórias tão parecidas e por seu jeito tão bonito de nos acessar. Descobri a beleza e a pureza em seu coração iluminado e sua alma que cativa. À Manu, por sempre me proteger artisticamente dessa infinidade de dramas de ser adulto e por me lembrar que a vida é festa, onde viver é motivo para celebrar. À Raquel – Raqueli – por sua imensa força criativa, que recria uma escritora fabulosa no centro do Planalto Central, dotada de primazia estética e vontade de viver. À Evelyn, por sua cuidadosa postura acadêmica entre poéticas e guerrilhas, onde o cinema encontra-se com a história.

À Dinda e ao Alex, por ancorarem sempre pensamentos bonitos de um futuro que talvez me pertença, onde coordenadas gramaticais caminham para a liberdade. À Doida, pelo carinho e cuidado de sempre e pelas tardes em que passei brincando com o Enzo em sua casa.

À Universidade de Brasília por se manter firme e terna em tempos tão duros. Sua força frente ao autoritarismo e à barbárie revela o papel imprescindível das universidades públicas na resistência aos projetos de atraso. Que siga viva, engajada e plural, como na utopia de seus pioneiros. Estendo este agradecimento aos amigos, graduandos e pós-graduandos que fiz.

À Bruna Pilati, por ter me acolhido tão bem em Brasília, com um coração genuinamente bonito e cheio de esperança em tempos melhores.

Ao Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica e ao Laboratório de Ensino de Literatura Antonio Candido, recorrendo aos nomes da crítica literária dialética na UnB: Alexandre Pilati, Ana Laura Corrêa, Deane Costa e Edvaldo Bergamo, por sua coragem em dar sequência aos ensinamentos de Hermenegildo Bastos e Antonio Candido.

Em especial, ao meu orientador, Edvaldo Bergamo, por sua humanidade, sua mente brilhante e seu rigor acadêmico, reforçando o papel político e histórico da crítica literária.

À Revista Xapuri, em especial à Janaína Faustino e à Zezé Weiss, pela escola de formação política resistente, pulcra e vivaz, aos moldes do companheiro Chico Mendes.

À Iêda Vilas- Bôas (*in memoriam*), minha amiga e mentora no mundo das letras, por ter me ensinado que a palavra foi feita para o mundo e não às gavetas.

Aos livros, canções, peças, filmes e telas que acessei por, de modo muito simbólico, terem me mostrado o valor da arte como tocante aos sentidos humanos.

Por fim, ao homem-palavra que vos escreve. Por viver tudo o que viveu para chegarmos aqui e ainda assim ter tido coragem de sorrir, de sonhar e de lutar. Celebro o jedi, o mangueirense, o caipira, o “fã-mirim” da Calcinha Preta, o secundarista rebelde, o socialista apaixonado pelo Brasil; o Arthur, mais um menino latino-americano que arrisca olhar o mundo por lentes tão corajosas, as lentes da literatura.

Assim, que o sonho penetre a gente, como a poesia do povo penetrou Jorge Amado.

*Agora eu quero contar as histórias da beira do cais da Bahia. Os velhos marinheiros que remendam velas, os mestres de saveiros, os pretos tatuados, os malandros sabem essas histórias e essas canções. Eu as ouvi nas noites de lua no cais do mercado, nas feiras, nos pequenos portos do Recôncavo, junto aos enormes navios suecos nas pontes de Ilhéus. **O povo de Iemanjá tem muito que contar.** Vinde ouvir essas histórias e essas canções. Vinde ouvir a história de Guma e de Livia que é a história da vida e do amor no mar. E se ela não vos parecer bela, a culpa não é dos homens rudes que a narram. É que a ouvistes da boca de um homem da terra, e, dificilmente, um homem da terra entende o coração dos marinheiros. Mesmo quando esse homem ama essas histórias e essas canções e vai às festas de dona Janaína, mesmo assim ele não conhece todos os segredos do mar. Pois **o mar é mistério que nem os velhos marinheiros entendem.***

- Jorge Amado (Mar Morto, 1936)

Resumo

Mar Morto (1936), de Jorge Amado, é um marco na obra do romancista, por integrar elementos de tonalidade poética ao projeto estrutural narrativo, superando um modo puramente descritivo (Candido, 1992). O romance representa, portanto, um ponto de aperfeiçoamento estético na produção literária brasileira da década de 1930 (Lafetá, 2000; Bueno, 2006). A presente monografia propõe uma análise imanente do romance, buscando apreender as tensões dialéticas entre mito, trabalho e marginalidade que constituem sua estrutura. O objetivo é compreender como essas forças figuram a condição histórica do Brasil, especialmente no que tange ao conceito de nacional-popular, em um período caracterizado pela modernização conservadora e pela ascensão do proletariado. Assim, a análise se fundamenta na crítica literária dialética, discutindo os sentidos artísticos e políticos do romance amadiano como uma contribuição para a peculiaridade estética do realismo e sua inserção no sistema literário brasileiro e internacional.

Palavras-chave: *Mar Morto*, Jorge Amado, romance de 1930, trabalhadores do mar, crítica literária dialética

Abstract

Mar Morto (1936), by Jorge Amado, is a milestone in the novelist's work, as it integrates elements of poetic tone into the narrative structure, going beyond a purely descriptive mode (Candido, 1992). The novel therefore represents a point of aesthetic refinement in Brazilian literary production in the 1930s (Lafetá, 2000; Bueno, 2006). This monograph proposes an immanent analysis of the novel, seeking to grasp the dialectical tensions between myth, work, and marginality that constitute its structure. The objective is to understand how these forces figure in Brazil's historical condition, especially with regard to the concept of national-popular, in a period characterized by conservative modernization and the rise of the proletariat. Thus, the analysis is based on dialectical literary criticism, discussing the artistic and political meanings of Amado's novel as a contribution to the aesthetic peculiarity of realism and its insertion into the Brazilian and international literary system.

Keywords: *Mar Morto*, Jorge Amado, 1930s novel, sea workers, dialectical literary criticism

Sumário	
1. Considerações Iniciais	11
2. O romance brasileiro de 30	14
3. Jorge Amado: um romancista de 30	23
4. <i>Mar Morto</i>: o romance de 1930 e a face marítima	33
4.1 História(s) do Brasil: os trabalhadores do mar	38
4.2 O tempo do mito no Brasil: os referenciais africanos	42
4.3 Guma e Livia: heróis de mar e de terra	47
4.4 Narrador da Terra e Romance do Mar	53
4.5 Dulce e Rodrigo: a chegada da consciência política	58
4.6 Greve dos Estivadores: revolta no cais	63
4.7 Iemanjá: a relevância do sagrado afro-brasileiro	66
4.8 Mar: mito e História (entre o lírico e o narrativo)	73
5. Considerações Finais	77
Referências Bibliográficas	82

1. Considerações Iniciais

A literatura é, sem dúvidas, um importante instrumento para a vida. Seus aspectos formativos recorrem, de forma genuína e singular, ao projeto de construção das sociedades humanas e – de forma mais direta – ao seu compasso historiográfico. Antonio Candido, exímio crítico literário e norteador de uma tradição que analisa a literatura como forma humanizadora e dialética, nos guia em *Direito à Literatura*, no sentido de uma definição ampliada deste fenômeno das sociedades humanas. Para ele:

A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (Candido, 2017, p. 176).

Partindo desta perspectiva de análise do tecido literário e entendendo-o como “manifestação universal de todos os homens em todos os tempos” (Candido, 2017, p. 174), a literatura suscita elementos fundamentais para a compreensão dos dilemas e efervescências do mundo. Somemos essa perspectiva sincera e honesta da forma literária com o papel questionador ao qual favorece a resposta de sua forma crítica: “A literatura questiona a si própria na medida em que questiona seu lugar na divisão dos saberes e na vida social como um todo. Como tal, podemos dizer que a literatura é, por si mesma, crítica” (Bastos, 2011, p. 126). Assim, a literatura assume-se como essa forma estético-histórica, cuja envergadura se posiciona no caminho da crítica.

Nessa forma autônoma, que dá conta das emoções, difusas e inconscientes, transplantando ao cerne a natureza contraditória da história, os romances são instrumentos importantes para o destrinchamento do entendimento de um povo sobre sua condição histórico-econômico-social e, até mesmo, literária.

Incumbe-se, portanto, a arte literária de “dar a ver (...) aquilo que parece disforme ou desconectado na vida bruta” (Pilati; Corrêa; Costa, 2011, p. 52), ou seja, transpassar o mundo material, dando sentido humanizador aos dilemas e tensões que, olhando de forma crua para a realidade, muitas vezes se passa despercebido. A literatura, portanto, convida para rever, sob lentes humanizadoras, os processos que deturpam o gênero humano e cedem espaço ao que há de mais cruel na vida concreta.

Nesse sentido, compreendendo a natureza histórica da obra literária e sua dimensão dialética, as obras do chamado romance de 1930 inauguraram um tempo de resignação do

olhar do escritor sobre os elementos que compõem a vida cotidiana. Em Jorge Amado, a matéria da poesia do povo indica a matriz formativa de um terreno que elenca mito, trabalho e marginalidade na cena do projeto literário nacional e isso, de forma engendradora, transpor para matéria poético-documental as contradições deste novo tempo polarizado.

Mar Morto (1936) é, sem dúvidas, um dos romances amadianos mais importantes do sistema literário brasileiro. Sua dimensão estético-histórica conduz para a consolidação de um projeto romanesco, engendrado nos anos 30, que consegue enxergar as dimensões mais extensas das contradições de seu tempo.

Fincado no período da intensa polarização política e no contraste urbano-espacial, a obra orienta as dimensões estético-históricas do período, dando conta de uma série de elementos que caracterizam a vida prosaica no decênio. O terreno histórico que marca *Mar Morto* é o terreno da condição espoliativa do trabalho que, de forma assertiva, recorre a recursos narratológicos para expor a contradição do regime varguista com a ditadura do chamado Estado Novo.

A configuração de que o olhar de Jorge Amado, romancista baiano, se constituirá é o engajamento. Postura que, diferentemente da assunção panfletária e militante, conserva a natureza estética da obra e recorta de maneira cuidadosa a realidade, transcendendo ao político sem ter nascido dele. Essa postura evidenciará uma condição metodológica ao estudo da natureza do romance proletário, bem como de sua condição de construção da história.

Na primeira parte desta monografia, o leitor irá encontrar, a partir do trabalho de Candido (1987; 1992), Lafetá (2000) e Bueno (2006), um afunilamento dos eixos e temas centrais que tangem e organizam o momento histórico ao qual *Mar Morto* está vinculado: o romance de 1930. Este eixo busca trazer ao cerne a questão da polarização político-literária dos anos 1930, suas interpretações e seu atravessamento no sistema literário brasileiro.

A segunda parte, por sua vez, destaca a trajetória estética de Jorge Amado e seu projeto de romance que inaugura um atravessamento entre poesia-documento-história (Candido, 1987) e a concepção realista vinculada ao projeto amadiano (Almeida, 1979; Bueno, 2012; Bergamo, 2012). Objetiva-se aqui compreender como o projeto estético-histórico amadiano inunda *Mar Morto* e como seus referenciais de Bahia, Candomblé, sincretismo, mar e trabalho vislumbram uma documentação lírica do país e que dê conta da profundidade das tensões e contradições de nosso tempo.

Por fim, a terceira parte concentra a análise imanente da obra literária, buscando compreender a totalidade da dimensão histórico-ideológica que constroem sua forma estética de representação realista com apelo popular. Nesta parte, especificamente, trataremos *Mar*

Morto como o objeto de análise fincado na história e mediando, a partir do papel da literatura, a reconstrução estética da Bahia nos anos 1930 e seus dilemas frente ao país. Diante disso, propomos análises dialéticas para as relações entre história brasileira e a classe de trabalhadores do mar, os referenciais africanos na constituição da mitologia brasileira, a relação entre homens do mar e homens da terra (a partir de Guma e Livia, protagonistas do romance), as ferramentas narratológicas, o engajamento político, a função do mito e a relação entre espaço e tempo no romance.

Este estudo visa caracterizar o romance amadiano de 1930 e sua relação com os temas do mito, do trabalho e da marginalidade, a partir de *Mar Morto*, almejando vislumbrar o caráter realista da obra literária e dando forma para o entendimento de sua representação de apelo popular.

Pelo reflexo do espelho – aos termos de Hermenegildo Bastos –, colocado ao centro da obra amadiana, objetiva-se também compreender a forma de ser trabalhador nos anos 1930 e de desanuiar as imagens sobre suas condições de vida no cais, elencando sua mitologia, sua formação, seu caráter problemático e, principalmente, suas contradições, herdadas de uma história dotada de tensões e desníveis.

Dito isso, que o Brasil de *Mar Morto*, em sua totalidade bruta, enuncia-se como instrumento para visualizar a formação problemática de nosso país, engatando marcha para que o engajamento sucite esperança, luta e espera na construção significativa de utopias concretas, lavadas pelo suor e sangue da luta trabalhista em nosso país.

2. O romance brasileiro de 30

Sem dúvidas, os anos 30 mergulham o Brasil em um processo de tensões nos mais diferentes níveis da vida e sua relação com a história e a sociedade. Ao compasso que se assistia aos desdobramentos das revoluções técnicas, da alta industrialização, do êxodo rural e tantos desdobramentos para uma vida nas cidades, as massas também impulsionaram — intencionalmente ou não — a sua organização nos sindicatos. É o momento de assunção do marxismo, da fundição da teoria à *práxis*.

Nas assunções deste novo tempo, o trabalho é uma ferramenta dorsal para o planejamento estratégico deste Brasil que toma corpo. Com a promessa de romper com as lógicas estruturais da Velha República, Vargas inaugura um cenário complexo e altamente paradoxal nas bases políticas do país. De um lado, o molde é o autoritarismo, a austeridade e o planejamento ligado às elites; de outro, o trabalhador, a consolidação de direitos e a formação de uma conjuntura mais alinhada para a sobrevivência na periferia do capitalismo.

Entretanto, como nos chama a atenção Santos (1979, apud Fraga, Lago e Mourelle, 2022), ainda que os trabalhadores tenham conquistado largos espaços na centralidade política, é contundente que se navegue na profundidade das ambiguidades deste movimento viabilizador da constituição conservadora. Ao pensar a relação entre este Estado e a classe trabalhadora, o autor destaca:

As vantagens criadas para os trabalhadores, no período da ditadura do Estado Novo (1937-1945), eram concedidas apenas àqueles cujas profissões fossem reconhecidas formalmente pelo governo e, conseqüentemente, subordinadas ao Estado, na forma de sindicalização e de carteira assinada. Dependendo do lugar que o cidadão ocupava no processo produtivo e no mundo do trabalho, ele poderia ter mais, menos ou mesmo nenhum direito, de modo que quem possuía uma melhor remuneração tinha mais benefícios. Dessa forma, por intermédio da cidadania regulada consagrou-se a desigualdade no acesso às políticas sociais (Santos, 1979 apud Fraga, Lago e Mourelle, 2022 p. 237).

No plano cultural, essa situação da formação de uma espécie de perfil do trabalhador e seu labor formata as bases para uma nova perspectiva literária. O que nos chama atenção, Santos (1979, apud Fraga, Lago e Mourelle, 2022) é acerca de uma das muitas contradições do Estado Novo ao qual o movimento literário emergente nos anos 1930 precisou dar conta: a tensão entre a concepção da prática social, enquanto se toma pé da própria condição de subdesenvolvimento do Brasil (Candido, 1989a).

Ocorre que, nos anos 30, uma mudança de orientação na literatura caminha rumo ao que Candido (1989a) indica como tomada de consciência acerca deste subdesenvolvimento.

Nesse sentido, o romance, para ele, “adquire uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência de economistas e políticos” (Candido, 1989a, p. 185).

Candido (1989b) descreve ainda que as transformações históricas nos anos 1930 não são mecânicas, mas sim catalisadoras. No conjunto da orquestra, o período é marcado por intensas transformações no plano cultural, muito ligadas aos pressentimentos gerados na década de 1920. Optou-se, nesse sentido, por uma construção unificada de projeto cultural, muito ligado ao contexto da escala de nação. Em sua análise, o engajamento constrói repertório balizador para a consolidação estratégica de um novo momento no país. Quanto a isso elenca que:

Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período (Candido, 1989b, p. 182).

Outro ponto crucial para compreender a fisionomia do projeto cultural de 1930 é o próprio destino ao qual a literatura vai incumbir-se de patentear. É o momento de certa inércia da chamada literatura acadêmica e da estima pelas inovações formais e temáticas, de modo consciente ou não, bem como do desenvolvimento pleno das “literaturas regionais” em escala nacional e, (talvez) em principal plano, da polarização ideológico-literária (Candido, 1989b).

Essa extensão das literaturas regionais, ao qual nos chama atenção Candido (1989b) é interessante, porque demonstra ainda sua transformação enquanto modalidade expressiva, forma vivaz e significativa para a densidade da própria literatura brasileira. Nessa roupagem, os romances do nordeste vão articulando-se como elemento central para a própria tomada de consciência no plano político-histórico-cultural do país. Para Candido (1989b):

É o caso do "romance do Nordeste", considerado naquela altura pela média da opinião como o romance por excelência. A sua voga provém em parte do fato de radicar na linha da ficção regional (embora não "regionalista", no sentido pitoresco), feita agora com uma liberdade de narração e linguagem antes desconhecida. Mas deriva também do fato de todo o País ter tomado consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura (Candido, 1989b, p. 187).

Para além da questão temática ou da própria concepção do fazer literário, os anos 1930 também inauguram um certo esboço de projeto democrático de cultura. Isso se dá, segundo Candido (1989b), a partir de um entendimento de que a cultura erudita era destinada majoritariamente às elites, que utilizavam dessa ferramenta para certa “missão”, ao invés do povo e para seu nome. Os decênio mostrou que

sob o ponto de vista estritamente cultural, podia ser oportunidade de servir como veículo possível para manifestar os interesses e necessidades de expressão dessas camadas. Desde o pensador político que formula um ideário radical, até o artista que constrói estruturas por meio das quais se manifesta o humano, acima dos interesses de classe, muitos setores das elites puderam (e podem) encontrar uma alta justificativa para a sua atividade (Candido, 1989b, p. 194).

Cabe necessariamente evidenciar a nota inicial feita por Lafetá (2000, p. 26) de que “para situar corretamente o Modernismo, é fundamental pensar na sua correlação com outras séries da vida social brasileira, em especial na sua correlação com o desenvolvimento da economia capitalista em nosso país”.

Os anos que antecedem essa nova perspectiva artística são marcados pela “necessidade de atualização das estruturas, propostas por frações das classes dominantes” (Lafetá, 2000, p. 28). Antecede, portanto, no plano literário dos anos 1930 um momento onde a predominância é o ajuste à ideologia de permanência, bem como a cristalização da língua e seu aspecto formalmente purista de gramática (Candido, 1989b).

Posteriormente, a geração tende a lidar com outros dilemas, seja na concepção da intensificação do processo de luta de classes, do marxismo ascendente e, até mesmo, da própria formação do conjunto ideológico da esquerda, ou no plano mais reacionário, com sua forma espiritualista, metafísica, tradicionalista ou reacionária (Lafetá, 2000).

É indubitável reconhecer na arte literária, em seu aspecto estético-histórico, quem conseguirá dar conta de forma muito engendradora nos impasses deste tempo. A partir desta constituição da linguagem literária dotada de elementos profundos, cuja proposta desperta os sentidos humanos para a própria história, os potenciais escritores dessa geração conseguem documentar esteticamente este percurso (Candido, 1992), transfigurando o Brasil dos anos 1930 dotado de tensões e contradições para o cerne da obra artística.

O romance, cujas bases e estruturas são altamente correspondentes ao plano de modernidade aos quais os acontecimentos tiveram de delinear, correspondeu como o gênero ideal para dar conta das tensões vividas no decênio de 1930. No entanto, é fundamental ter dimensão da dinâmica estrutural correspondente ao Brasil dos anos 1930. Esses dois recortes são fundamentais para que se reflita a condição periférica de nossa literatura, mas também da formação de uma forma artística que precisa realinhar-se com as novas estruturas e estatutos aos quais a história põe à frente.

Em clima destas assunções e transformações, faz-se necessário reconhecer que o modo do próprio fazer literário precisa de uma atualização. Lafetá (2000) nos chama atenção para essa configuração de acompanhamento do modernismo ao momento vivido no Brasil — um

capitalismo formatado, a vida periférica, o trabalho e tantas outras transformações realizadas na base dos conflitos de nosso tempo.

Dando aporte ao social, ao proletário e a essa natureza de tomada de consciência do subdesenvolvimento (Candido, 1989a), o modernismo teve de aglutinar em sua historiografia dois períodos centrais: projeto estético dos anos 1920 (focado na linguagem, no fazer estético e no projeto de literatura) e projeto ideológico dos anos 1930 (ligado a “visão de mundo”) (Lafetá, 2000).

Os anos de 1930, por conseguinte, são marcados pela formatação da visão de mundo e da participação da vida social. Arrisca-se aqui, frente a frente com o conteúdo, com a construção da realidade e de qual mecanismo e perspectiva se usa para olhar para ela. Aqui se preocupa com a lente pela qual se orienta ao ver o Brasil, suas desigualdades e mazelas. Entretanto, isso só foi possível porque o modernismo dos anos 1920 cuidou da linguagem, do fazer literário e do projeto estético. Bueno (2006) menciona que essa geração não se separa do modernismo da Semana de 22, mas sim o aperfeiçoa, o decanta para a vida, para os dilemas e problemas do ciclo vivido. O autor disserta:

De toda maneira, ainda se coloca de forma ambígua a posição do modernismo naquele momento. Se de um lado há a afirmação constante do caráter fertilizador do movimento, mais uma vez se esbarra na avaliação negativa da sua produção. Logo no início da lista dos seus passivos, vê-se a idéia de que o primeiro momento, o mais agitado do movimento, não foi rico em obras. É como se o modernismo se justificasse plenamente apenas a partir de seu segundo momento. A eventual falta de seriedade do movimento expressa naquela imagem do garoto vaiando - se justifica diante do que ele permitiu que surgisse. *Dessa forma, a geração de autores que apareceram nos anos 30 é ao mesmo tempo herdeira e legitimadora do movimento de 22, cuja grande contribuição foi abrir a porteira para o que se realizaria em seguida: os novos romances, os estudos sobre os problemas brasileiros* (Bueno, 2006, p. 55, grifo nosso).

Três tempos tomam o esqueleto do modelo romanesco brasileiro de 30 (Bueno, 2006). A centralidade para essa divisão a qual nos é proposta está em uma posição dialética altamente necessária para compreender na totalidade o decênio: a polarização ideológica e literária vivida nos anos 1930.

O primeiro período de formação do romance de 30, entre 1930 e 1932, é marcado por uma forte inquietação, há aqui um desejo pela representação do popular, do marginal, mas ainda uma imprecisão do quadro ideológico-estético que compreenderá a formação desse emergente período literário. Esta fase é marcada por obras como *O Menino de Engenho* e *O Quinze*, onde se experimenta uma dinâmica de diferentes narrações, bem como a ocupação do

posto de protagonista no gênero. Na obra de José Lins do Rego ocorre certa fusão de narradores, enquanto Rachel de Queiroz possibilita a chegada do proletário — através do retirante — na centralidade da obra literária. Outra dinâmica é a possibilidade que o período dá de uma nova face de realismo no romance brasileiro. Entendendo que:

ao substituir a observação pelo depoimento, privilegia o tom pessoal e possibilita, graças ao peso da memória na estruturação da narrativa, uma forma mais flexível, aberta à fragmentação e à divagação - sintoma disso é o fato, já apontado, de o romance de 30, como um todo, dar preferência ao narrador em primeira pessoa, na contramão do realismo do século XIX. Em terceiro lugar, o narrador abre mão de uma posição tão arrogantemente superior a de suas personagens pobres, misturando-se a elas, de uma forma ou de outra, e renovando sua língua (Bueno, 2006, p. 156).

Quanto ao plano estético produzido por esse tipo de prosa nos anos 1930, diversas configurações para os elementos que o comporão vão se estruturando de obra a obra, de literato a literato. Incumbido, certamente, de pensar na condição de assimilação entre muitas destas obras, Bueno (2006) ressalta que dentre as diversas figuras que adquirem força,

ganham especial vulto nesses anos: a mulher e o proletário, entendido em sentido amplo, designando os explorados de maneira geral. É importante sublinhar que esse esforço de figuração do outro foi feito por autores dos dois lados da polarização ideológica definitivamente instalada a essa altura (Bueno, 2006, p. 263).

No apogeu deste dualismo, entre 1933 e 1936, é o momento amadiano do romance de 1930. Na medida em que a polarização vai ganhando forma, alguns formatos vão se tornando cada vez mais ligados ao decurso e necessidade da história. Isso apresenta-se com a formatação do chamado romance proletário, que se articula na postura de fazer literatura, incumbindo-se da tarefa de dar conta da documentação estética da realidade. Assim, vislumbra um desencadeamento literário que busque na profundidade da luta de classes um significado forte para a própria natureza de formação do tom artístico. É errôneo e reducionista, entretanto, conceber essa condição como fetichizada, tendo em vista que o trabalho estético e a orientação engajada não abrem mão da representação da história, cumprindo certo pressuposto de uma obra de arte fincada no tecido histórico-ideológico. Napolitano (2011) conceituando as condições de arte engajada disserta que, em dissonância da arte militante, possui “caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em 'imperativo moral e ético' que acaba desembocando na política, mas não parte dela”. (Napolitano, 2011, p. 29)

Em vista deste estudo, veremos adiante que o romance proletário vai ser fundamental para a estrutura processual estética de nossos romancistas dos anos 1930, em especial o baiano Jorge Amado que, no processo de formatação e engajamento, colocou-se frente a frente com os desatinos e problemas do Brasil. É nessa forma literária que a força da trajetória de nossas tessituras mais profundas receberá impacto contundente no projeto artístico.

Entretanto, é o momento da polarização e, embora o sobressalto da recepção crítica do romance proletário, outra condição de produção do gênero também se acentua no cerne do período. A “outra via”, como nos descreve Bueno (2006), está ligada à moral e à certa oposição ao romance proletário. Representados fortemente por Octávio de Faria e Gilberto Freyre, suas obras lutam contra essa nova perspectiva e prezam essencialmente pela forma já empregada do fazer literário.

Ainda que muito redundante, cabe lembrar que esta tensão está intimamente ligada ao projeto de Brasil que se consolida no período histórico. A assunção do Estado Novo a partir de uma espécie de “anticomunismo” coloca os ideais do romance proletário em uma posição delicada. Não obstante, a intelectualidade e a literatura estão preparadas para lidar com a matéria deste tipo de tensão. De certa forma, os romances proletários vão ganhando forma, amadurecendo e — acima de tudo — dando pé às utopias revolucionárias de um certo cerne de engajamento pela linguagem literária.

São muitos os enquadramentos aos quais a prosa romanesca de 1930 coloca sob perspectiva deste projeto estético. Bueno (2006) disserta sobre a influência histórico-estética na profundidade da obra literária, sem que se deixe de pensar o íntimo do autor e da obra. Assim, apesar de muitas condições de aproximação estética entre os romancistas de 1930, é notório que as individualidades recorrem à alma da obra literária em sua conjuntura. Sendo assim, os saveiros de Mar Morto e os retirantes de O quinze se aproximam em uma instância — a condição histórica na qual são inseridos. Pensando no plano ao qual detém a geração de 1930, é importante orientar-se na síntese de ambos: a figura central da personagem.

A personagem, desde o primeiro momento do romance de 1930, é um elemento norteador para a composição estética do gênero nesse. Isso ocorre de certa forma, tendo em vista que é a fase das assunções do trabalhismo entre a intelectualidade. Se compararmos com o sujeito do romance pré-1930, veremos que o âmago do gênero é puramente o burguês e seus dilemas morais frente à modernidade, suas condições e filosofias idealistas e sua própria estrutura de sustentação da vida moderna. Agora, a conjuntura é outra, e a polarização exige que se tenha lado na construção artística do período. Essa posição que exige.

1937 inaugura um cenário tenebroso para os entusiastas do romance proletário e de suas posturas engajadas. Em dezembro daquele ano, diversas edições de *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, eram incineradas na antiga Escola de Aprendizes de Marinheiro. A ideia do varguismo era de cercear a “propaganda do credo vermelho”. Bueno (2006) também relembra que:

No Brasil, as cadeias, já em 1938, abrigavam indistintamente a tortura dos comunistas, velhas vítimas da violência do regime, e dos integralistas que participaram do levante de maio. Depois de desbaratado o partido comunista, Getúlio Vargas já dera conta de reduzir a pó aqueles que pareciam seus aliados preferenciais. É claro que isso não identifica integralistas e comunistas, mas mostra que a polarização entre a esquerda e a direita deixava de ser o ponto central para o entendimento das forças políticas que agiam ou tentavam agir no país (Bueno, 2006, p. 422).

A cisão, portanto, abre caminho para uma nova dúvida (Bueno, 2006). É o período de indefinição, de reorganização e reoxigenação na intelectualidade brasileira. A literatura incumbe-se de se questionar, de se perguntar quais os rumos e estratégias estético-ideológicas fazem-se necessárias para a consolidação de uma nova utopia. O momento que precede a queda de Vargas é também um momento de avaliação das forças do gênero.

O declínio do romance proletário faz com que a estrutura do gênero tenha que dar conta de uma produção literária fincada na situação de se reorientar nesse percurso. Bueno (2006) menciona que:

Nos anos seguintes, outros livros seriam publicados, questionando de dentro do afazer literário essa impermeabilidade entre o social e o individual, ou saindo, por outras vias, do esquema que a polarização havia consagrado. Mas é certo que o fato de esse ser o traço diferenciador do romance de 30 a partir de 1937 não implica que o caminho que parecia mais previsível deixasse de ser trilhado, e é olhando para livros desse feitio, mais ou menos confinados à divi-são norte-sul, que se pode identificar melhor o que Graciliano Ramos chama-ria mais tarde de decadência do romance brasileiro. O que se percebe é que o romance proletário, como já se assinalou aqui, não conseguiu se renovar (Bueno, 2006, p. 440).

Engana-se, entretanto, quem pensa que o romance proletário fica no passado como um objeto estático. Na realidade, sua documentação é tão sólida que a história bem analisada consegue perceber as dinâmicas, as contradições e as estruturas mais densas a partir de sua configuração estética. Há, no âmago intimista dos livros de Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, um jeito de olhar para o Brasil que está fincado na própria estrutura e modo de ser história da obra de arte.

Este realismo que se estrutura engajadamente nos anos 30 do Brasil abre margem para uma estruturação do sistema literário cada vez mais robusta. Sistema esse que consegue dar conta das tensões e particularidades do brasileiro, sem abrir margem do que lhes é incumbido pela própria forma artística — a interlocução da linguagem literária com os sentidos humanos.

Jorge Amado não teme o plano romanesco, encorpa e finca o pé no que promete — enredar-se na constituição de um gênero que dê conta do Brasil, de suas contradições e de sua condição subdesenvolvida. É no âmago de sua posição crítica que veremos efervescer os sentimentos e posições colocadas à frente desse período. A situação à qual o baiano se propõe, de antemão, cumpre força na consolidação de um mecanismo de produção estética do romance.

Ao pensar o romance proletário como sua forma de escrita, inicialmente é necessário reconhecer, conforme nos orienta Santana (2020) extrapolando os limites convencionais oferecidos pelo jornalista Odilo Costa Filho que:

Jorge Amado escreveu uma primeira leva de romances que tiveram a Bahia como principal cenário, representando um esforço de inserção dos elementos locais e regionais que poderiam ser considerados universais para a maioria dos brasileiros da época, como a incerteza do futuro do país, a miséria, a exploração, prostituição, a dor, o sofrimento e tantos outros. Isso está representado no discurso de Odilo Costa Filho sobre *Cacau*: “E nenhum livro me faz tanto pensar, olhar para mim mesmo e para nós, Brasil” (Santana, 2020, p. 74).

Reorganizar o modernismo em uma posição que tenha em vista os desafios do Estado Novo e das novas imposições dos anos 1930, puramente contraditórias, foi ofício dessa geração que não abdicou dos apontamentos críticos e das tensões mais profundas da luta de classes. É no romance proletário que o engajamento vai construindo estrutura literária não fetichizante, renunciando a uma posição puramente militante e colocando-se frente a frente com o tempo.

Aqui, mar e sertão, operário e camponês, retirante e pescador, vão se articulando em uma cadeia de sentidos para florescer os desafios de uma abolição tardia, de um país puramente dotado de mazelas. Nessas obras, não se perde mão das facetas impostas pela conjuntura de subdesenvolvimento, ao contrário, o fazer literário embriaga na postura de ser romance e de ser proletário.

Ao extrapolar sua condição humana - puramente contraditória, social, fincada no terreno estético do nosso país -, a produção romanesca de 30 consegue possibilitar uma outra perspectiva ideológica para nosso sistema de escrita. Bueno (2006), no último parágrafo de *Uma história do romance de 30*, enfatiza que essa condição histórica de produção textual

ancora-se em uma solução estética que renasce em Guimarães Rosa, autor do tempo seguinte do romance brasileiro. Em suas palavras:

Dentro do horizonte ideológico de toda essa geração de escritores, ninguém conseguiria dar uma resposta tão completa ao problema da arte que se quer fator atuante no seu tempo. Ninguém figuraria o outro de uma forma tão complexa no plano do pensamento e ao mesmo tempo tão orgânica no plano da arte, porque ninguém fora capaz de preservar o outro como outro, com toda sua complexidade e com suas razões, e assim, nessa inteireza, interessar-se por ele. Precisáramos de uma visão sobre o homem pobre brasileiro construída noutro horizonte mental para que surgisse, com Guimarães Rosa, outra solução estética eficaz para a figuração do outro dentro da ficção brasileira (Bueno, 2006, p. 664).

Candido (1988), ao conceber a literatura como esse objeto construído, fincado na história e com poder humanizador, reconhece que essa forma de linguagem caracteriza a comunicação palavra-espírito. Assim, sem a intensa produção romanesca no decênio de 1930, construída por uma geração puramente engajada, é impossível olhar para as profundidades e raízes da nossa condição periférica.

Mar Morto está fincado no seio da posição de não largar a um engajamento frente aos desafios e desatinos da vida no cais da Bahia. Jorge Amado articula, esteticamente, as forças que efervecem nas contradições não somente dessa vida que pulsa nos saveiros, mas na própria tensão do fazer literário do período.

3. Jorge Amado: um romancista de 30

Quanto ao meu comprometimento e à minha parcialidade, meu único compromisso, dos meus começos até hoje, e espero, certamente até a última linha que venha a escrever tem sido com o povo, com o Brasil e com o futuro. Minha parcialidade tem sido pela liberdade contra o despotismo e a prepotência; pelo explorado contra o explorador; pelo oprimido contra o opressor; pelo fraco contra o forte; pela alegria contra a dor; pela esperança contra o desespero, e orgulho-me dessa parcialidade. Jamais fui nem serei imparcial nessa luta do homem, na luta do futuro e o passado entre o amanhã e o ontem.

(Jorge Amado, *Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras*, 1961)

É na profundidade do Brasil que reside o projeto de romance amadiano. O baiano que marcou a história do romance brasileiro com seu jeito genuíno de dar ao povo um gole estético para que ele encorpe, ganhe traços robustos e assuma o profundo e o âmago da forma literária reconstruída pelos anos 1930. No discurso de sua posse na Academia Brasileira de Letras, ele deixa claro o além de seu projeto estético e de sua perspectiva de romancista. Naquele momento, o escritor, “nada imparcial” e fincado nas mazelas populares, enxerga a sua história como um processo de amadurecimento crucial para a formação de um intelectual sólido da vida literária brasileira, bem como apontado por Candido (1992).

Consolidado com um dos principais romancistas da história da literatura brasileira, com alcance nacional e internacional, Jorge Amado naufragou nas dimensões e tensões do Brasil dos anos 1930. De modo íntimo, sua forma de olhar para a periferia, a vida no cais e a dimensão histórico-estética pela qual o Brasil caminhou naquele momento colocaram-no frente a frente com um modo crescente de produção do romance.

Uma pergunta, por ora, deve ressoar na compreensão da estratégia discursiva de Jorge Amado nos anos 1930: o que, de fato, caracteriza Jorge Amado como um romancista do decênio? A resposta está exatamente na própria compreensão do projeto amadiano. Ao dar conta do romance proletário fincado nos terrenos da tessitura literária no período, o baiano de Itabuna circunscreve uma decisão histórica de dar lastro ao conjunto de transformações vivenciadas no âmbito nacional do período. Na análise de Bergamo (2012), em razão do centenário do romancista, ele descreve:

A década de 30 fornece os parâmetros basilares do projeto literário de Jorge Amado. Num decênio em que a marcha mundial das revoluções parecia finalmente atingir os seculares fundamentos espoliadores da

sociedade brasileira, a saber, o predomínio do latifúndio, a violência de classe dos donos do poder, a monocultura exportadora, a ideologia do favor, etc., o romance de 30 problematiza certos entraves nacionais oriundos do campo e da cidade. E Jorge Amado, coparticipante dessa geração de escritores que examinaram por intermédio da transfiguração artística os problemas da região como impasses da nação, articula sua criação romanesca em consonância com uma perspectiva que visa a passar o Brasil a limpo, antecipando, pelo prisma da literatura, a análise da realidade material que será realizada pelas áreas específicas do conhecimento científico em décadas posteriores (Bergamo, 2012, p. 76 - 77).

Com isso, não somente um romancista de 30, Jorge Amado é também um realista com raízes profundas banhadas sobre as águas da Bahia. Ao olhar para a realidade e projetá-la mimetizada por um processo estético-literário, engaja-se uma postura autoral que engata marcha rumo às profundidades da contradição e polarização dos anos 1930.

Acerca da caracterização realista do romancista, Santana (2020) chamou atenção para uma categorização de suma importância para nossa análise: a relação entre realismo e vida cotidiana. Entretanto, não é nenhuma vida cotidiana ao acaso e puramente descritiva, é a vida proletária e baiana no prosaico da vida. Esses recortes levam a língua literária para outra condição, a de não abrir mão de consagrar o popular, não cedendo a qualquer tipo de trabalho fetichizado ou sem aspecto estético. Em suas palavras:

Ao assumir o realismo socialista como modelo estético, Amado acabou por direcionar seu olhar para a vida cotidiana e os sofrimentos dos trabalhadores baianos, inclui-se as proletárias, e ao mesmo tempo, esteve comprometido em usar uma linguagem que permitisse ser compreendido pelo proletariado e pelos pares (Santana, 2020, p. 63).

Entretanto, como nos chama atenção Bergamo (2012), Jorge Amado não adere explicitamente ao programa do realismo soviético nos anos 30. Ocorre que, um pouco mais adiante, na década de 1940, as suas obras conseguem atingir um alcance internacional, consolidando-se como um projeto que consolida premissas estético-ideológicas do movimento neorrealista português.

No primeiro plano, Jorge Amado estreou no romance em 1931, com a publicação de *O País do Carnaval*. A obra inaugural do baiano, em face da geração de 30, continua presa em certa indecisão ideológica a ser suprida em *Cacau* (1933). A força da polarização, por sua vez, ganha vigor *Jubiabá* (1935) e Jorge Amado lapida seu escritos, inserindo no projeto do romance proletário, o negro (Bergamo, 2012).

Transita, nesse sentido, por todos os três tempos do romance de 1930, Jorge Amado (Bueno, 2006). Inicialmente, com *O País do Carnaval* (1931), ressoam os ventos da

inquietação e do prenúncio de um dualismo que toma forma com obras como *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935) e *Mar Morto* (1936) em pleno clima da polarização estético-ideológica. Futuramente, é quem projetará a nova dúvida que, sem dúvidas, engendra-se no sucesso *Capitães da Areia* (1937), obra que fecha o ciclo dos romances da Bahia. É em *Cacau* que o romancista manifesta sua clara orientação política de esquerda e incorpora um engajamento dos intelectuais ligados aos dilemas da classe trabalhadora (Bergamo, 2012).

Candido (1992), ao debruçar-se sobre o conjunto de obras produzidas nesse contexto, identifica uma relação dialética fundamental para qualquer estudo que tenha como ênfase a obra e a trajetória do romancista baiano. Trata-se do compasso poesia-documento-história, uma construção que, sem dúvidas, transformou significativamente, a partir de suas costuras artístico-ideológicas, toda a história do romance no Brasil.

Jorge Amado é fincado nos diferentes tecidos aos quais o arranjo da história vai o cobrando ao compasso dos anos. Documento e poesia, nesse sentido,

são representados, na obra de Jorge Amado, por um certo número de preocupações e de temas. Encarados do ângulo documentário, os seus romances constituem sempre uma asserção e uma informação. Informação de níveis de vida, de ofícios, de gêneros de ocupação, de miséria, de luta econômica, de produtos; asserção de certos pontos de vista de onde se descortinam atitudes sociais, reivindicações proletárias, desajustamentos de classe (Candido, 1992, p. 47).

Entretanto, por se tratar de uma relação dialética, é preciso consubstanciar que a concepção é de um jogo de relações e não de um purismo conceitual entre o que é poesia, o que é documento e o que é estética. Estes elementos rodeiam o projeto amadiano no conjunto e não na solidão de seus significados. O próprio Candido (1992) menciona que “Jorge Amado é um autor entre a prosa e a poesia. Se a sua obra é um movimento dialético entre o documento e a poesia, sua forma é uma confluência desta e da prosa” (Candido, 1992, P. 49).

Indubitavelmente, é em seu projeto estético que pulsa o estilo literário que constituirá a produção romanesca nos anos 30. Jorge Amado constrói um romance puramente proletário que caminha esteticamente a um fluxo cuja vida é delineada sob aportes e bases cada vez mais sólidas e fincadas na própria constituição histórica do país que — ao renascer moderno e autoritário — abre margem a uma nova série de dilemas. Em primeira análise, essa contradição a qual influi o Brasil é a perspectiva que acha o prumo do romance amadiano. Almeida (1979), ao apontar o ponto de vista do crítico Agrippino Grieco, menciona que esse romance, cujo tema é a vida do proletariado, renasce romance desta classe.

No ajustamento do romance para sua forma proletária, sob aspecto materialmente realista, o trabalho estético do baiano ressuscita uma forma de transformação desse proletariado, muitas vezes visto isolado do decurso histórico. Sua participação enquanto forma ganha um aspecto muito mais que temático, trata-se de uma reconstrução da própria identidade proletária. Almeida (1979) menciona que “o ato de escrita em Jorge Amado coroa o processo de transformação que torna o 'proletário' um 'intelectual-proletário', alfabetizado e capaz de transmitir o 'reduzido vocabulário' de sua classe social para outras classes” (Almeida, 1989, p. XX).

Essa transformação ao qual se atém Almeida (1979), na verdade, é a configuração de uma própria posição temática dos anos 1930. Se bem lembrarmos, é o momento da polarização, da disputa entre dois polos ideológicos muito distintos. Nessa toada, o que Jorge Amado faz é consolidar que “quando os homens atravessam uma época política, uma época de lutas como a nossa, o romance, que seja honesto, não pode deixar de ser uma arma de luta” (Amado, 2008, p. 117, apud Almeida Berno, 1979). Um romance como arma de luta significa uma espécie de ajustamento das lentes do binóculo que enxerga a história para que se possa aprofundar nas tensões do tempo histórico. São os anos 1930, a máquina do capitalismo evapora contradições e os escritores periféricos precisam ter dimensão desse mecanismo histórico para produzir romance.

Esse projeto encarna no eixo temático uma situação poética que caminha para a tradição literária no Brasil. Assim, o objeto do romance é o Brasil, entretanto a face e o âmago ao qual sustenta esse objeto é a figura do proletário em suas condições diversas na própria formação do país e de seus eixos culturais. Entretanto, não é o eixo de saudosismo natural dos românticos, é o eixo do mundo concreto dos realistas quem opera na formação poética de Amado. Candido (1992) menciona que:

Água, mato, noite, vento. Temas, que são a poesia mesma dos livros de Jorge Amado, tratados, não com a larga melancolia schmidteana, mas com a eloquência profunda que os arrasta para a épica, para a veemência às vezes quase retórica, amplificadora e persuasiva, neste baiano, da terra dos oradores e de Castro Alves. Graças a esses temas, Jorge Amado inscreve a sua obra no mundo, dando-lhe um sentido telúrico. Mas, dominando-os, se instala o tema humano do amor, que paira sobre eles (Candido, 1992, p. 47).

Na construção desses temas que circundam o proletariado e sua relação com o país e com a dinâmica da locomotiva histórica à qual está inserido, veremos que o próprio amor, tema evidente para os leitores da obra de Amado, elenca uma postura estética ainda muito mais profunda, uma vez decantado.

O amor carrega de uma surda tensão as páginas dos seus romances, avultando por cima do rumor das outras paixões. Na nossa literatura moderna, Jorge Amado é o maior romancista do amor, força de carne e de sangue que arrasta os seus personagens para um extraordinário clima lírico. Amor dos ricos e dos pobres; amor dos negros, dos operários, que antes não tinha estado de literatura senão edulcorado pelo bucolismo ou bestializado pelos naturalistas (Candido, 1992, p. 47).

É Jorge Amado quem dará existência estética aos negros da Bahia, trazendo-os para a profundidade da arte e para o íntimo do romance (Candido, 1992). Parece exagero tal constatação, mas cabe lembrar que os anos 1930 concentram contradições profundas e, dessas contradições, o proletário advindo do dito trabalho livre no país é ainda uma natureza de exclusão e mazela. O cais não era objeto literário, o mar, ainda contemplativo, não esboçava essa cadeia de sentidos que evidenciem a mais densa exploração e espoliação de trabalhadores. Aqui, conforme Candido (1992), reside seu aspecto humano. A maneira de amar à qual o povo é permitido ser representado amando, apesar de toda a condição à qual a história os move, aprofunda a própria compreensão de gênero humano na literatura.

Adentrando na profundidade do que Jorge Amado constrói enquanto formação romanesca, é fundamental que se tenha como pressuposto de que as dimensões estéticas às quais a natureza literária de suas obras está interligada resultam, necessariamente, em uma preocupação intensa com a revolta e com as massas. Isso inaugura uma morte para a força daquele romance estritamente fincado na circunstância de centralidade aos melindres e dimensões burguesas: o fim do enredo e, conseqüentemente, o fim do herói (Bueno, 2006). Surge, assim, “um tipo de programa estético que prega o rompimento com o elemento definidor do romance burguês, ou seja, o conflito entre um sujeito, o protagonista, e os valores da coletividade” (Bueno, 2006, p. 165).

Outro aspecto intenso para a consolidação de Jorge Amado no clima da plena polarização dos anos 1930 é o estatuto marxista com o qual ele lida ao manusear os tecidos inquietos da arte literária. Nesse sentido, sendo os problemas derivados da luta de classes, estes estão inseridos em uma cadeia coletiva e não mais individual. A condição na qual o escritor se insere é a de dar ênfase para esse jogo de sentidos consolidados na própria infraestrutura do coletivo, sendo a ação individual merecendo pouco espaço no terreno do romance (Bueno, 2006).

Quanto à certa morte do enredo, veremos que sua estrutura perde o centro e fortalece, entretanto, a disseminação de narrações das ações com força de mesma relevância (Bueno, 2006). É o momento em que o cotidiano e sua infraestrutura lírica encaminham-se para um

aprimoramento na composição do romance e sua posição estruturante de formatação de novos ritmos para o detidamente estético refinado de Jorge Amado em seu caráter de escritor engajado. Desse projeto também resulta, conforme Bueno (2006), em uma espécie de enfraquecimento da noção de herói ou protagonista. É o coletivo quem pulsa a estética amadiana e, se lembramos bem da provocação de Candido (1992), “arte é estilo, e estilo é convenção” (Candido, 1992, p. 47).

O romance amadiano é, nesse sentido, uma transformação do gênero literário, engendrada no contexto do modernismo dos anos 30 e que se apropria de ferramentas estéticas próprias do amadurecimento do modernismo, caminhando de um projeto de arte literária proletária ao contexto do romance histórico. Esse romance é, acima de tudo, um romance de seu tempo, que está atento e preenchido por mecanismos da própria arte engajada. O proletário, sua relação com o meio, os dilemas que rodeiam a sua vida, a espoliação, o trabalho, sua crença e todo o conjunto estético está fincado nesse projeto.

Outro aspecto fundamental para qualquer estudo que se atenha *Mar Morto* (1936) é a própria conjuntura mitológica em Jorge Amado. Suas obras, ao assumirem um caráter estético profundo e fincado na realidade da Bahia, precisam ter vínculo direto com a realidade. Essa Bahia a qual Jorge Amado apresenta é uma Bahia negra, capoeirista, marginalizada, negligenciada, quituteira e candomblecista, com pontos estruturantes no seu próprio sincretismo. A Bahia dos romances amadianos não é senão a Bahia real, pulsante nas fitas do Senhor do Bonfim e nas festas de Iemanjá.

Prandi (2009) é assertivo quando destaca que Jorge Amado contribuiu para certa divulgação do candomblé. Essa “divulgação”, entretanto, é uma transfiguração da Bahia a qual o romancista está frente a frente. É uma espécie de retrato do sincretismo e da condição histórica do Brasil no regional tecido baiano para a arte literária. Em suma, o que nos chama atenção, o sociólogo, é que:

Nos livros de Jorge Amado, o candomblé, com seus orixás, pais e mães de santo, ogãs e filhos de santo, compõe o cotidiano dos personagens com a mesma força e naturalidade que podemos sentir no contato com gente do lugar (Prandi, 2009, p. 48).

Não é de interesse deste estudo compreender se o sincretismo compreende ou não um fenômeno que preconiza a forma católica em detrimento da mitologia afro-brasileira de matriz iorubá. O que interessa aqui é essa concepção estética do romance amadiano que, ao retratar os diferentes níveis e dilemas da vida proletária no Brasil, desembaraça os nós da história, aprofundando a forma humana e levando o interlocutor ao mais profundo da contradição no

Brasil. Essa concepção, entretanto, requer uma interpretação real da Bahia e essa representação nos anos 30 é, genuinamente, sincrética.

Apesar de não nos atermos também à biografia do baiano de Itabuna, é interessante compreender que o vínculo de Jorge Amado com o povo e consequentemente com a mitologia não advém de um lugar idealizado. Esse vínculo parte do modo humanizador (Candido, 1992) no qual Amado está inserido. Não, portanto, uma fetichização, tendo em vista que

No trabalho de revelação do povo como criador, que assinala atrás, nenhum escritor se apresenta de maneira mais característica do que Jorge Amado. Os seus livros penetram na poesia do povo, estilizam-na, transformam-na em criação própria, trazendo o proletário e o trabalhador rural, o negro e o branco, para a sua experiência artística e humana, pois ele quis e soube viver a deles (Candido, 1992, p. 44).

Bahia, povo e candomblé, nesse sentido, não criam uma atmosfera para o romancista existir enquanto produtor estético, mas sim existem na tessitura social e na vida do mesmo. Apesar de certa condição burguesa de Jorge Amado, o que ele vai construindo é uma decadência do romance burguês para florescer um romance proletário, muito ligado aos elementos de um realismo. Nessa toada, o candomblé também não assume uma postura fetichizada. Muito pelo contrário, sua força está exatamente na coexistência da Bahia na trajetória do romancista pelas travessias da história. O que Prandi (2009) nos lembra é que

Ainda moço, Jorge Amado recebeu de pai Procópio, do terreiro do Ogunjá, seu primeiro título no candomblé, o de ogã. Depois vieram outros. No candomblé Axé Opô Afonjá, fundado na primeira década do século XX pela mãe de santo Aninha Obabií (Eugênia Ana dos Santos), Jorge Amado ocupou uma das doze cadeiras do conselho dos obás de Xangô, orixá a que esse terreiro é consagrado. Esses títulos são vitalícios e Jorge Amado muito se orgulhava deles, dizendo ser um obá antes mesmo de ser um literato (Prandi, 2009, p. 47 - 48).

Reside aqui, ainda, uma postura que diferencia os romances proletários entre si. Jorge Amado, ao propor um aparato estético de reformulação romanesca, acaba por encontrar uma definição social a seu respeito (Almeida, 1979). Assim, romancista e personagem frente-a-frente recuperam o mesmo senso de humanismo e realismo ao qual o romance proletário amadiano preocupa-se, ainda que não em primeiro plano:

Uma das especificidades que distinguem este romance proletário pode ser observada na narrativa. Nesta ocorre uma identificação do autor com o personagem principal, o escritor atribuindo ao proletário-personagem o ato de escrever o livro. O eu do autor aparece designando o personagem. Dentro do debate armado pelo autor, o personagem se constitui no arauto de suas proposições, sendo

um exemplo de literato modelar. Este "novo intelectual" proposto é reforçado ainda pela descrição de uma "vida proletária" que é a sua própria vida (Almeida, 1979, p. 93 - 94).

Outro aspecto supracitado anteriormente é a própria situação na qual Jorge Amado assume o seu nível de “proletarização estética”. Ou seja, ao compasso que assume sua condição de pequeno burguês, o baiano também não perde o freio na consolidação de um gênero literário que dê conta das grandes contradições da vida proletária. Esse grau de entendimento ganha força nas passagens em que trata sobre sua postura marxista frente à participação na Aliança Nacional Libertadora, em 1935: “Continuar apesar de saber que nunca serei um escritor operário. Pequeno-burguês com os vícios de origem, não possuo a grande pureza, a força, que hoje no mundo, só tem o proletariado revolucionário” (Amado, 1935, apud Almeida, 1979, p. 112).

Jorge Amado é, sem dúvidas, um dos principais nomes do romance brasileiro. Engendrado no romance de 1930, seu primor está exatamente na produção de arte puramente engajada, aglutinando poesia-documento-história na doçura amarga da língua literária. Sua condição implica em reconhecer não somente as mazelas, as desigualdades e os desatinos do povo, mas acompanhar o percurso histórico, indo até a nascente histórica dos diferentes níveis emblemáticos da concepção de povo e sua estrutura.

A Bahia — e até mesmo o Brasil — é, em seu romance, uma relação dialética e não somente um cenário para o romance. Ao adentrar na profundidade em que se concentram os enfoques estéticos produzidos em toda a sua forma romanesca, o trabalho crítico encontra-se com os diferentes níveis da vida social, pulsante nas diferentes matrizes de formação do país. É essa vida pulsante que faz do romance amadiano um romance honesto, nada parcial e — de certa forma — popular. O projeto de fazer estético, o Pelourinho, o saveiro, a capoeira e o candomblé, são alguns dos elementos que tratam Jorge Amado como um dos mais íntegros e sinceros prosadores poéticos de nosso tempo.

Nesse compasso, talvez o mais encantador de encontrar as raízes e dimensões de seu trabalho literário frente aos anos 1930 seja entender todo seu caráter processual de amadurecimento. Candido (1992) ao ir resgatando os pontos mais densos da produção amadiana elabora algo que é estruturante para entender o conjunto de seu trabalho: Jorge Amado amadurece enquanto escritor ao longo dos anos e a possibilidade de um romance cada vez mais concreto e de qualidade em sua bibliografia só é possível pelas escolhas que o baiano vai fazendo ao compasso da história.

Jorge Amado é ainda, conforme nos lembra Bergamo (2012), um autor de dimensões que extrapolam o Atlântico. Sua obra navega por todo o mundo e apresenta um Brasil e uma Bahia com profundidade, com originalidade e com compreensão e dimensão estética do modo de ser história. É esse escritor popular quem dará conta de toda essa percepção de país e esse aglutinado de contradições nas quais o povo brasileiro está fincado na mais densa das tessituras histórico-estéticas. Nessa roupagem, é fundamental compreender que

Jorge Amado foi o principal romancista que possibilitou, no século XX, alguma internacionalização da literatura daqui, abrindo caminho para o conhecimento e o estudo de outros autores importantes do nosso sistema literário, como Alencar, Machado, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. De tal modo que há repercussões evidentes da obra do escritor baiano e de demais escritores brasileiros em Portugal e na África de língua oficial portuguesa, fundamentalmente. O "romancista de putas e vagabundos" tem sido estudado, com relativa constância, em diversos países também, como Estados Unidos, Espanha, Argentina, França, Rússia, etc., além de traduzido para mais de quarenta línguas estrangeiras, o que dá a dimensão inigualável de seu feito em comparação com outros autores da mesma época. Sabemos, pois, que o homem passa, mas a obra fica, como certamente ficará a de Jorge Amado (Bergamo, 2012, p. 83).

Não é nenhuma novidade para qualquer estudioso que se dedique afincadamente ao contexto dos anos 1930 e de todo o sistema literário. Jorge Amado faça presença. Seja por sua intensa produção e corajosa perspectiva de contribuição para o fortalecimento desse sistema, ou por sua condição de intelectual-engajado que se finca no povo para construir e desvelar as mazelas e os dilemas de um país com história fincada nos desatinos da periferia moderna.

Nossa literatura, sem sombra de dúvidas, só se enrijece pelo precioso trabalho histórico-estético de um acervo de escritores engajados com o processo de formação de sua arte literária. Nessa postura, Jorge Amado e a geração de 30 projetaram um mecanismo, um fazer estético que amadureceu a profundidade já vista de nossos dilemas e questões. Não é possível olhar para a história e para os acontecimentos do decênio sem se dar conta das questões às quais a literatura leva ao profundo, ao âmago. Jorge Amado está fincado na história do Brasil, tal como a história do Brasil se finca nele. É uma relação dual, onde o povo renasce como argumento estético de formulação de país.

4. *Mar Morto*: o romance de 1930 e a face marítima

Mar Morto transforma, de forma significativa, os rumos do romance no sentido de dar forma a uma perspectiva ainda não observada pela geração de escritores de seu tempo: os trabalhadores do mar. Diante do já enunciado, os anos 1930 inauguraram uma postura estética frente à literatura que compreende e, de certa forma amplia, o olhar às contradições relacionadas ao trabalho. Aqui, o âmago da formação do romance é o trabalhador, seus dilemas, sua configuração espoliativa e sua frente às fragmentações incitadas pelo sistema capitalista no final do século XX.

No caso da obra de Jorge Amado escrita ainda em 1936, aos seus 24 anos de idade, são diversos os elementos que conduzem a constituição de um projeto estético-ideológico na formatação do texto literário. Inicialmente é importante destacar a conjuntura inicial que circunscreve e dá originalidade ao tato amadiano no romance em questão: *Mar Morto* extrapola os ritmos da composição para dar ângulo — na face histórica da literatura — a um tipo de proletário guardado na beira do esquecimento, o trabalhador do mar.

O enredo do romance rodeia o cais, seus dilemas, suas contradições e suas relações sociais. Integralmente composto por trabalhadores do mar e seus vínculos, a narrativa constrói-se a partir da complexidade das dimensões que são dadas a esta classe de proletários. São diversos os elementos e condições em comum por todos os saveiristas: a religião, o habitat, a formação, a condição econômica, ou seja, seu estatuto histórico. Entretanto, há uma centralidade entre todos: a morte no mar, cumprindo a profecia junto a Iemanjá. Essa morte, entretanto, trata-se de um estado que navega por dois sentidos. O primeiro deles é o sentido dos homens do mar, aqueles cuja profecia se direciona. Estes são colocados frente à “doçura” da morte no mar, recorrendo ao endereçamento sacro-sexual do orixá. O segundo é o dos homens de terra, formados majoritariamente pelas esposas dos saveiristas, que recebem como destino a aceitabilidade do destino e do desalento de seus amados. Adiante, este estudo se aterá de forma densa nessas duas complexidades: a de morte no mar e a de homens de terra e de mar.

O que há de rico nos personagens amadianos, à luz do que propõe Candido (1992) é justamente a sua capacidade de extrapolar o próprio sentido do romance proletário a algo maior. Isso ocorre diante de uma condição – de certa forma lírica – que consegue dar ânimo e caracterização psicológica ao elemento narrativo, superando o terreno do puramente descritivo. Assim, as perspectivas histórico-estéticas vão formando um terreno seguro para existência realista da personagem em uma espécie de multiplano, onde o fôlego existencial é macro e sua dimensão restaurada. Observemos que:

O significado humano dos personagens de Jorge Amado, como já vimos, vem menos da sua capacidade de analisar, fraca e sumária que do sopro criador e animador da poesia. E a perspectiva histórica, o ritmo cíclico dos acontecimentos, tomando o personagem entre vários planos, lhe asseguram a verdade e o relevo que a análise não pôde dar (Candido, 1992, p. 51).

Alguns aspectos precisam ser, nesse sentido, levados em consideração na descrição e ambientação da conjuntura da personagem no romance. Estes aspectos, conforme nos orienta Candido (1973), projetarão no projeto estético da obra uma relação estética, atribuída às categorias e aos elementos que norteiam a sua formação literária, que incumbirá enredo, tempo e narração a uma relação dialética muito bem estabelecida com o romance, onde estas ferramentas comporão o sentido motor da obra literária.

No caso de *Mar Morto* é importante que tenhamos afinco com alguns dos apontamentos analisados e evidenciados pela perspectiva crítica de análise da fisionomia da personagem (Candido, 1973). Inicialmente, cabe compreender que não se trata de uma cópia do humano, mas de um redimensionamento histórico-social de sua condição. Guma e Livia, como veremos, eles não são seres puramente reais, mas incorporam, à medida que são criados pela ficção como elementos de mediação entre os problemas da vida concreta, estruturas e dorsos sociais.

No caso do herói¹ – Guma – é fundamental dar atenção ao *ethos* coletivo, ou seja, de sua figuração no conjunto do enredo tomando como binóculo, a interpretação realista do mundo nos anos 1930, mais precisamente da relação entre trabalho-trabalhador-política no decênio.

Por fim, entender que a dimensão da personagem requer uma postura que transcende o real, mas que esta seja sua formação concreta, ou seja, um realismo exige que seus personagens estejam ligados ao tecido da realidade, mas sem abrir mão do novo estético, que é quem dá estrutura literária ao texto, exigindo uma forma de personagem dimensional e não simplesmente de cópia bruta do real.

Diante das condições ofertadas pela narrativa, a trama narra a trajetória de mais um saveirista no cais soteropolitano. Este, entretanto ganhará um aspecto ampliado. Guma é mais que um mestre de saveiros, mas sim um personagem atravessado pelos dilemas de sua gente. O baiano desde cedo é levado para os rumos aos quais sua genealogia concentra: a vida no mar. Corajoso, ele aprende cedo as leis do cais e desafia ainda cedo o mar e toda sua

¹ Mencionaremos, adiante, a condição do herói no romance moderno, à luz do que elucida György Lukács. Assim, a caracterização de “herói”, como falamos neste trabalho, precisa levar em condição estes elementos formativos do romance experienciado no Brasil do século XX e a condição amadiana de ligação com certa postura socialista.

inconstância e mistério. Importante destacar que, para um engajamento romanesco, cuja forma penetra na condição estética e projeta sob o romance uma face fincada no tecido histórico-ideológico, não cabe reconhecer Guma como um pleno “produto da natureza” ou um elemento dotado de determinismos que apontam sua posição como única. Guma é forjado no cais. Seu papel na narrativa é histórico, é dar rota para compreender, de forma estética, as condições imputadas aos proletários naquele decurso — os anos 1930 no Brasil. Isso fica explícito logo no início da obra, na categorização da personagem:

Sua infância não fora também descuidosa que a muito teve que atender, cedo jogado na proa de um barco, acostumando os olhos com as coroas de pedras que mal se enxergavam à flor das águas, calejando as mãos nas cordas de pescaria e na madeira do leme (Amado, 2008, p. 47).

Ao longo da trama, mais precisamente na festa de Iemanjá, Guma conhece Livia, de família quituteira e que não estava em uma situação de classe muito distante de Guma, ainda que com algum privilégio. A quem cujo olhar o naufraga. Apaixonado, Guma deseja apenas “estar no saveiro ouvindo uma canção qualquer que viesse do mar, para pensar em Livia” (Amado, 2008, p. 115). Esse fenômeno da paixão despertada no personagem elucida uma relação muito importante. Trata-se da relação e do jogo entre o mar e Livia na construção do que cativa Guma. Ela responde assertivamente aos desejos do rapaz. Ocorre aqui uma espécie de reciprocidade no estatuto amoroso que norteará a narrativa, ou seja, Guma e Livia estabelecem uma relação, tal como Guma e o mar possuem.

Se instaura, nesse sentido, o primeiro esforço do casal frente aos desatinos da vida. Os familiares da moça não viram Guma com bons olhos e isso é justificado no romance pela concepção de ascensão de classe naquele percurso histórico.

Os parentes dela, tios que tinham uma pequena quitanda, e na beleza de Livia (poderia fazer um bom casamento...) punham toda a sua esperança, logo após os agradecimentos não viram Guma com bons olhos. Esperavam que ele aparecesse, recebesse os agradecimentos e seguisse sua viagem sem olhar para trás. Que podia Livia esperar de um marinheiro? E que podiam eles esperar de alguém que era ainda mais pobre que eles? (Amado, 2008, p. 131).

Os dois tiveram de lidar com poucas horas de conversa e nessas, Guma fala menos e se retrai. Essa atmosfera consolida uma natureza dada ao saveirista de aceitabilidade de sua condição periférica. Guma não é um homem de fala, pois o falar significa colocar algo a perder, tendo em vista seu estatuto histórico-social. Seu aspecto marginal não impede, entretanto, que ele tenha forma na devoção a Livia que não em mesmo plano, mas plano

similar ao mar exerce uma função simbólica no destino do saveirista. O narrador apresenta: “Mas, apesar dos olhares, das palavras murmuradas em tom que ele as ouvisse, Guma voltava sempre vestido com a única roupa de casimira que possuía, mal-arranjado dentro dela, com os movimentos presos” (Amado, 2008, p. 131).

Lívia é “raptada”. Entre muitas aspas, pois seu rapto é consentido. Seu desejo é estar com Guma. Ocorre que o narrador agora dá uma pista sobre a configuração que desdobrará o romance. A fuga ocorre e ela chega ao mar. Essa similaridade não só com a história de Iemanjá (que transita do rio ao mar na travessia brasileiro-iorubá), mas também na situação de ser a primeira vez em que ela responde à saudação. É o primeiro contato. Contato esse que irá permitir a sua resiliência marítima ao final do romance:

Era em junho e foi no mês do vento sul que Lívia se mudou para o mar. O saveiro partiu contra o vento e ia inclinado, a lanterna vermelha iluminando a estrada do mar. Um canoeiro que entrava desejou boa viagem a Guma. Pela primeira vez Lívia respondeu à saudação do mar: – Boa viagem... (Amado, 2008, p. 138).

Se casam em um monumento simbólico de Salvador, a Igreja de Nossa Senhora de Monte Serrat. À beira-mar, “onde se casam os pescadores, os canoeiros e os mestres de saveiro” (Amado, 2008, p. 222). Interessante ressaltar que o mar exerce na obra não um sentido puramente local, como um elemento que está ali na narrativa como cenário, mas “ele invade o livro todo, pois que ele é o livro” (Candido, 1992, p. 46).

Entre atos heroicos pelo mar, Guma vai alinhando os planos do romance: mito, história e destino são alinhados provocando uma construção ampliada das relações e contradições vivenciadas no cais. Lívia não aceita esse destino e vive consubstanciada pela condição histórica de um dia não ter mais Guma. Importante, entretanto, reconhecer que essa posição de saveirista com destino traçado está posta na própria categorização histórica de Guma: “Trazia bem pouca coisa da sua infância de filho do mar, cujo destino já estava traçado pelo destino do pai, do tio, dos companheiros, de todos os que o rodeavam naquela beira de cais: seu destino era o mar e era um destino heroico” (Amado, 2008, p. 43).

Outros fenômenos estéticos compreendem e rodeiam a estrutura formal de *Mar Morto*. Entre elas está a intelectualidade encomendada por Dulce e Dr. Rodrigo, personagens que representam aqui um movimento constante dos anos 30 de entendimento das classes proletárias em seu âmago e suas condições de sobrevivência. Também extrapola aqui a tessitura literária o desfecho do romance: a morte de Guma e o que ela representa para o aprofundamento da questão proletária na perspectiva dos desdobramentos que a fatalidade traz consigo trás.

O mito iorubá, não distante, rompe o ensejo de puramente africano e caminha para a configuração de afro-brasileiro. Iemanjá, na concepção popular, no cerne da densidade baiana, ganha uma forma estética ampliada. Seu caráter é de suporte para sobrevivência, a devoção do marítimo, aquela cuja função é alinhar os destinos e condições de cada um. Essa feição é fundamental para a sustentação do romance. Isso ocorre, pois, se lembrarmos bem, “o mito lhe ensina as ‘histórias’ primordiais que o constituíram existencialmente, e tudo o que se relaciona com a sua existência e com o seu próprio modo de existir no Cosmo o afeta diretamente” (Eliade, 2000, p. 13). Assim, o modo de se relacionar com a existência e com o modo de existir está intrinsecamente ligado a quem acredita, nesse caso o saveirista, o trabalhador do mar.

A recepção crítica de *Mar Morto* é digna de seu papel frente ao romance brasileiro produzido pela geração de 1930. O que Jorge Amado faz aqui é trazer o trabalhador do mar, seu mito orientador, sua propensão histórica, os dilemas e contradições de sua existência ao âmago do texto literário. Esse processo, no entanto, é estético, fincado nas densidades e condições que o caos apresenta para o narrador. Esse narrador, por vez, é lírico, intruso, onisciente e, pontualmente, tem lado na narrativa. O lado do narrador é o lado do proletário, mas ainda assim é um homem da terra, é alguém que transpassa a realidade através de um projeto que, sem dúvidas, é estético. Essa, por sua vez, é a primeira postura do narrador. O prólogo evidencia esse feitio do externo sobre o interno:

Vinde ouvir essas histórias e essas canções. Vinde ouvir a história de Guma e de Lívia que é a história da vida e do amor no mar. *E se ela não vos parecer bela, a culpa não é dos homens rudes que a narram. É que a ouvistes da boca de um homem da terra, e, dificilmente, um homem da terra entende o coração dos marinheiros.* Mesmo quando esse homem ama essas histórias e essas canções e vai às festas de dona Janaína, mesmo assim ele não conhece todos os segredos do mar. Pois o mar é mistério que nem os velhos marinheiros entendem (Amado, 2008, p. 9, grifo nosso).

Nesse tom crítico, Bueno (2012), *Mar Morto* é um mergulho no popular, ou seja, aqui o caráter mais denso do romance, que se propõe engajado, que é justamente esse olhar ancorado na realidade, ao compasso que não se esquece de dar ênfase ao binóculo do trabalhador é extrapolado no gênio estético. A âncora em Candido (1992) é quem acerta que este texto, sem dúvidas, dá o tom para a composição poética e documental da história, caráter dialético impregnado na própria forma de produção do projeto romanesco amadiano. Em sua análise, ele aponta: “em *Mar Morto*, o Sr. Jorge Amado perde francamente o pé e se afunda na

pura poesia” (Candido, 1992, p. 49). Bergamo (2012), nessa mesma perspectiva, chamará atenção para o que confirma Candido (1992). Em sua perspectiva afirma:

É de sublinhar que tal ambientação característica está plasmada numa linguagem poética ostensiva que domina a narração e aparece disseminada em menor ou maior grau por grande parte do romance amadiano de diferentes períodos, com enredos polvilhados de histórias do mar e do cais da cidade da Bahia (Bergamo, 2012, p. 75).

Almeida (1979) menciona que *Mar Morto* é uma das obras que sucedem de imediato à trilogia do chamado “romance proletário”. Junto a *Capitães da Areia* (1937), a crítica aponta para o sentido de seu caráter lírico que não abre margem para uma leitura superficial da realidade e não busca prenunciar um plano de ação para resolver ou resistir aos dilemas do proletário frente ao mundo capitalista, um gesto engajado que reafirma o papel da literatura e do romance no decênio de 1930. Em suma, esse trabalho corresponde exatamente ao aprofundamento das tensões exploradas no tecido social. É um momento de redefinição do projeto de romance proletário.

Mar Morto transforma a produção amadiana de 30, assim como é transformado por seu caráter proletário. Essa forma de construir a literatura partindo de ferramentas complexas que caminham esteticamente para a compreensão das contradições de seu tempo deságua em um projeto ainda mais complexo, prosaico-poético e com composição estruturalmente ligadas aos níveis de aprimoramento da linguagem literária de nosso sistema.

4.1 História(s) do Brasil: os trabalhadores do mar

Há no cais qualquer coisa ainda pior que a miséria das fábricas, a miséria dos campos: há a certeza de que o fim será a morte no mar, numa noite inesperada, numa noite de repente. (Amado, 2008, p. 175)

As relações de trabalho, de fato, mergulham *Mar Morto* no cerne da contradição histórica dos anos 30. O trabalhador, antes nas bordas do romance, chega ao centro e com ele apresenta os dilemas e tensões da experiência social brasileira. Como vimos na contextualização do gênero romanesco preparado pela geração, as disputas de classe acirraram-se e desvelaram-se no decênio, preparando terrenos para uma tomada de consciência. É nesse fato que reside os chamados trabalhadores do mar, classe de proletários esteticamente caracterizados por Jorge Amado, na obra de 1936. A principal diferença entre estes e os trabalhadores de terra — operários e camponeses — é o destino. Entretanto, se

olharmos profundamente para a estrutura que sustenta esse destino veremos que ele apresenta uma certa similaridade, apesar de recortes específicos aos trabalhadores da terra.

Por detrás da morte no mar, dois significantes constroem a natureza crítica da obra. O primeiro é a própria têmpera já extrapolada no texto literário, o mito, que será aprofundada posteriormente neste estudo. Aqui vamos nos ater a segunda condição: a exploração. O caráter espoliativo empregado aos trabalhadores do mar neste período implica na categorização de sua força histórica. Trata-se, nesse sentido, da força social que tardiamente aboliu a escravização de pessoas, bem como adiou a celebração de direitos aos abolidos. Cabe ressaltar que os direitos aos trabalhadores do mar é um dilema de nosso tempo. Esse olhar crítico, apesar de explorado nos anos 1930 não rompia ainda com a dimensão racial desse tipo de trabalho.

Talvez a diferença importada à literatura com relação à história seja exatamente o fato em que a literatura consiga dar conta das dimensões mais extensas do percurso, colocando os sentidos humanos em atividade complexa. Essa forma estética de dar corpo à contradição consegue recuperar os processos humanizados e ampliar imgeticamente as condições colocadas. Nessa formatação, *Mar Morto* constitui arte literária engajada, estética e fincada nas tessituras da história. Esse fenômeno é o que possibilita ao leitor a compreensão macro da dinâmica histórica impregnada nos personagens e seus dilemas, no narrador, no enredo, ou seja, no conjunto estético que orchestra o romance.

Diante disso, é importante uma ressalva ao que propõe Bueno (2012). A categorização proletária de Guma, bem como sua forma marginal, requer compreender o Brasil como um país fluido e dinâmico no mundo do trabalho. Guma é proletário exatamente porque a cadeia de relações que exerce são relações sistêmicas desse novo contexto sócio-político-econômico nacional. Já relacionando à marginalidade, Guma assume postura frente ao mote espoliativo do capitalismo periférico. Sua condição, nesse sentido, remonta a mazela do cais. Ou seja, existe, de algum modo, uma forma de ser marginal do saveirista.

Essa condição é dorsal para a análise. O que há de estético-histórico em *Mar Morto* é exatamente a sua forma de dar corpo ao que vamos ampliar neste estudo como trabalhador do mar. Esse tipo de proletário advém do tardio trabalho livre no Brasil e é locomotivamente imputado a uma realidade espoliativa macro dimensionada. Bueno (2012) chama atenção para a própria categorização de Guma enquanto proletário em *Mar Morto*. Sua análise é honesta e mostra o que Kowarick (1994) já apontava no fim dos anos noventa, o trabalho livre no Brasil é complexo e todas as suas raízes constitutivas estão fincadas na história. Guma seria ou não proletário tendo em vista a ausência de uma relação macro de trabalho? Nesse compasso,

Bueno (2012) também questiona o pertencimento do saveirista à categoria de marginal. Seria Guma proletário ou marginal? A análise do crítico é clara: “Guma não é um marginal — e, aliás, nem propriamente um proletário, já que é dono do saveiro em que navega” (Bueno, 2012, p. 107).

Essa caracterização é, portanto, fidedigna ao que a crítica elenca em *Mar Morto* como um romance engajado que se afasta de uma possível idealização. As relações de trabalho nos anos 30 no cais eram complexas. Se olharmos para o que aponta a historiografia não há a coexistência de um debate que trate a vida no cais e o trabalho. Essa relação é mediada por Jorge Amado com primazia engajada.

A que perfil pertence o saveirista? Quais elementos formulam a sua coexistência na formatação do romance? Essas são questões que nos permeiam na consolidação de um estudo centrado na constituição de observar a narrativa. Ao estudar a caracterização de Guma e dos saveiristas, entretanto, é preciso acentuar a ressalva de Candido (1973) de que a personagem no texto não é o essencial da obra, mas o elemento mais atuante no gênero moderno. Indissolúvel, nesse sentido, do enredo, do lugar, da construção da linguagem literária e da própria formatação linguística:

Não espanta, portanto, que *a personagem pareça o que há de mais vivo no romance*; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que *nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens*. Isto nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem, — como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida. Feita esta ressalva, todavia, pode-se dizer que *é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance* (Candido, 1973, p. 52, grifo nosso).

A caracterização de Guma é em comunidade. Todos do romance o conhecem e tecem sobre ele algum tipo de cotejo arquitetônico. Esse conjunto de informações, entretanto, não categoriza apenas um saveirista isolado no cais de Salvador. Muito pelo contrário, Guma é um elemento de classe, categoriza os principais pontos de encontro entre o povo de Iemanjá. É na figura do saveirista que ocorre uma identificação do conjunto de relações que atravessam o cais, transfigurando matéria histórica em matéria literária.

Na infância, Guma é apresentado ao saveiro. Ocorre aqui uma espécie de desvelação da própria condição de hereditariedade da espoliação. A mediação do narrador nesse

momento busca refinar a explicação da manutenção da estrutura de classe. Guma só pode ser o que seu pai é porque sistematicamente impõe-se essa caracterização determinista no bojo da história. O narrador ao mostrar essa esfera transforma a língua literária e a extrapola:

Guma ficou nos saveiros, ficou no cais, mas o destino de seu pai o tentava, amava os grandes navios que aportavam no cais, escutava enlevado as línguas estranhas que os marinheiros loiros falavam, ouvia as histórias que os pretos foguistas contavam, e dizia, de si para si, que um dia também andaria num navio daqueles, veria outras luas e outras estrelas, cantaria as canções do seu cais em portos onde os homens não entenderiam seu falar fariam de voz baixa as suas cantigas, só pela música, só porque vendija sabiam que cantiga de marinheiro, seja em que língua for, fala de de mar, de desgraça e de amor (Amado, 2008, p. 44-45).

Transfigura-se um campo muito presente no cais. Essa cadeia de interações entre os saveiristas e essa relação entre o indivíduo e o meio caracteriza a sua própria coexistência. Não existe, portanto, uma não dissociação entre o saveirista e o mar, o mar integra o saveirista e o constitui. Mussolini (1953), ao abordar as relações no cais, incorpora em sua análise essa tensão entre vida econômica, vida social e a cultura:

De fato, dada a trama de relações que se estabelece dentro de uma área por menor que esta seja e por mais tênues que as relações nos pareçam um segmento qualquer, mesmo entregue a uma economia fechada, se entrosa num conjunto maior. Desta forma, *não raro o equilíbrio da vida social e a cultura dêsses pequenos aglomerados se modificam por fatores que exercem sua ação à distancia, atraindo para a órbita de influência dos centros de que se irradiam, os moradores das pequenas unidades marginais* (Mussolini, 1953, p. 93, grifo nosso).

Pensando essa personagem e as relações que exercem no romance, Guma tem essa ligação com o mar e com o cais, é a estrutura social que o insere ali entretanto, não é o único. Ele, assim como Chico Tristeza e o velho Francisco, é mais um dessa categoria de “trabalhadores do mar” condicionados à exploração e ao *modus operandi* de manutenção do capitalismo: negligência estruturante.

Para além da caracterização de Guma enquanto trabalhador do mar que nos dá dimensão do projeto estético de transformação do proletário em um proletário-intelectual, âmbito do romance, podemos perceber essa caracterização estética do romance na constituição da própria estruturação complexa da figura do saveirista. O saveirista é, portanto, o trabalhador do mar que na desventura do tráfego marítimo faz pequenos traslados de carga em uma estrutura de transporte que nem é canoa e nem é navio, é saveiro. O destino destes que

ancoram-se no mar é justamente o destino de Guma, encontrar-se um dia com Iemanjá, morrer no mar.

Há também, na estrutura do romance, uma espécie de elocução que diferencia o trabalhador do mar do trabalhador de terra, desvelando, assim, a condição de exclusão dos marítimos de qualquer debate de inclusão desse proletário nos debates trabalhistas: “Quando se despedem das mulheres não dão rápidos beijos, como os homens da terra que vão para os seus negócios. Dão adeuses longos, mãos que acenam, como que ainda chamando” (Amado, 2008, p. 23).

Adiante, estes homens de terra sequer são capazes de terem acesso à esfera macro do mito de Iemanjá, mãe-senhora responsável pelo destino e destino dos saveiristas. A relação íntima com esta que é mãe-senhora é, precisamente, de ordem dos homens do mar. Quem conhece Iemanjá, quem sabe de suas histórias e de sua profecia são os povos do mar, são os saveiristas, os canoeiros, os marinheiros:

Os homens da terra (que sabem os homens da terra?) dizem que são os raios da lua sobre o mar. Mas os marinheiros, os mestres de saveiro, os canoeiros riem dos homens da terra que não sabem nada. Eles bem sabem que são os cabelos da mãe-d'água, que vem ver a lua cheia. É Iemanjá que vem olhar a lua. Por isso os homens ficam espiando o mar prateado nas noites de lua. Porque sabem que a mãe-d'água está ali. Os negros tocam violão, harmônica, batem batuque e cantam. É o presente que eles trazem para a dona do mar. Outros fumam cachimbo para iluminar o caminho, assim Iemanjá verá melhor. Todos a amam e até esquecem as mulheres quando os cabelos da mãe-d'água se estendem sobre o mar (Amado, 2008, p. 25 - 26).

Esse é o perfil dos trabalhadores do mar. Predestinados ao destino de morrer no mar, manejados por uma elocução mítico-metafórica que sustenta a vida frente aos desatinos da exploração e das más condições de trabalho. Sua formação no romance é central. São eles quem disputam os terrenos da história, eles estão fincados no seio do que se existe enquanto lírico-documental que afirma os destinos históricos da própria condição do sujeito na realidade, na totalidade social.

Em *Mar Morto* não há idealização do trabalhador do mar, muito pelo contrário, o narrador conhece-o bem e, além disso, reconhece os limites da envergadura de seus dilemas sociais. Somente este homem de mar consegue dar conta dos três planos aos quais lhes são imputados no romance: o plano mítico, o plano histórico e o plano lírico. Esses planos, entretanto, não são estáticos, estão em plena construção e mediam uma relação ampliada dos trabalhadores do mar.

Essas muitas histórias que apontam para a formação do trabalhador nacional não são isoladas. A vida cotidiana exige mais. O mito, sendo assim, representa uma condição referencial na formação nacional e na construção lúcida desse proletariado dos anos 1930.

4.2 O tempo do mito no Brasil: os referenciais africanos

Sem dúvidas, *Mar Morto* navega entre mito e história. Entretanto, essa relação é ainda mais complexa e um caminho direto pode deixar de lado as muitas nuances as quais o romance busca dar conta. Os limiares da contradição experienciada em toda a locomotiva histórica do Brasil acertam o compasso entre as muitas transas que pleiteiam espaço na formação nacional. O mito, nesse sentido, consagra-se como atmosfera ideal para a consolidação de uma forma estética de aprofundamento das dimensões e tensões deste país.

Eliade (2000) propõe uma explicação interessante à análise literária acerca do mito. Para o pesquisador, é fundamental que se entenda a condição histórica à qual o mito se emprega na constituição dos tecidos e envergaduras dessa configuração do íntimo do gênero humano. Nesse sentido, toda análise deve partir da qualidade de que o mito é vivo, tendo em vista que dá ao humano, modelos e formas de agir, conferindo-lhes significado e valor à experiência de existir. Outra condição é a de que os mitos estão ligados ao fenômeno humano, ou seja, o cosmo não se sustenta enquanto estruturante sem a vida humana e seus desdobramentos.

Sustenta-se, portanto, que a definição de Eliade (2000) compreende as totalidades da experiência mítica, considerando-a como uma história sagrada que relata o princípio das coisas e que descreve as intromissões e relações entre sagrado e homem. Nesse sentido,

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir; seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (Eliade, 2000, p. 9, grifo nosso).

Se pensarmos na formação mítica, muito bem colocada por Eliade (2000), elucidando a cadência da história do Brasil, veremos que diferentes matrizes e diferentes constituições trançaram os enredamentos da experiência do país, cada uma com uma formatação histórica e uma totalidade que se impregna no seio social do Brasil. As muitas áfricas que desaguaram aqui, resultantes de uma diáspora sensível que sustenta-se no tráfico de pessoas e na escravização de africanos e seus descendentes, consolidam em sentido complexo a formatação de uma cultura². Essa dimensão dá ao mito africano na formação da cultura brasileira terreno fecundo para a formação de uma das religiões que atravessam não só o romance amadiano, mas a história de nosso povo: o candomblé.

Cabe uma pergunta nessa formação histórica: por que, de tantos africanos que deságuam no Brasil, o povo iorubá se consolida com mais engendramento no deslizamento do impasse histórico da formação da Bahia em que Amado transfigura para o romance? Há uma complexidade nessa resposta. Matory (1998) ressalta aspectos formais que sobressaltam a análise rasa de certo “evolucionismo”. Ele explica que a credibilidade nagô está em um contexto geopolítico de natureza transatlântica, ou seja, um povo virtuoso na África, dotados de uma comunicabilidade assertiva – incluindo o domínio do inglês por muitos – constrói certa habilidade frente aos conflitos da diáspora.

A centralidade da compreensão da mitologia do candomblé é a figura do orixá, compreensão advinda do panteão e cultura iorubá. Prandi (2009) menciona que estes são figuras divinas que receberam de Olodumare a função de criar e governar o mundo. Cerca de vinte destes elementos rondam o panteão e são ligados genuinamente a algum aspecto da natureza e dimensões da vida humana e social.

Muito recente é a documentação escrita da história dos orixás. Sendo uma religião balizada no pilar da ancestralidade, o caráter orgânico que apreende e aplica essa narrativa é, necessariamente, oral. Aqui se insere, de modo único, um dos papéis da literatura para a mitologia afro-brasileira: é o romance, com sua estética macro que consegue observar as bordas do tecido histórico é quem dará força para a sustentação do mito enquanto documento. Quando Jorge Amado depreende a natureza oral e transcreve a mediação de Iemanjá em *Mar Morto* – sempre em seu caráter popular, realista e ligado aos desníveis da vida social e concreta – ele coloca sobre o mundo uma espécie de formalização do sentimento do mito de ser elemento histórico de formação do Brasil. Prandi (2009) reconhece o papel da

² Importante demarcar, ainda que já mencionado, que este processo de formação do fenômeno cultural afrobrasileiro não é pacífico, muito pelo contrário, é resultado dos dilemas e condições da formação problemática do Brasil.

intelectualidade dos anos na mediação e documentação do mundo dos orixás. Para ele, tratou-se do início de um registro sistemático dessa mitologia.

Essa narrativa oral, entretanto, tem uma estética interessante, muito bem analisada por Prandi (2009). Trata-se de poemas oraculares, ou seja, dimensões líricas de forma que contam o surgimento do mundo, sua criação e os dilemas de sua governança por parte dos orixás. Estas manifestações literárias são cultivadas pela figura dos babalaôs, sacerdotes de axé. Os mitos iorubás, entretanto, ganham forma humana e acompanham um plano macro na vida humana:

Os iorubás acreditam que homens e mulheres descendem dos orixás, não tendo, pois, uma origem única e comum, como no cristianismo. Cada um herda do orixá de que provém suas marcas e características, propensões e desejos, tudo como está relatado nos mitos. Os orixás vivem em luta uns contra os outros, defendem seus governos e procuram ampliar seus domínios, valendo-se de todos os artifícios e artimanhas, da intriga dissimulada à guerra aberta e sangrenta, da conquista amorosa à traição. Os orixás alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem (Prandi, 2009, p. 24).

Nessa conjuntura, tal qual o mito possui uma função no romance, o romance possui uma relação com o mito. Ou seja, de dar materialidade à vida concreta, mediar a realidade e conferir à forma estética certa condição de despertar a profundidade dos elementos históricos da opressão, da marginalização e da vida no capitalismo periférico. Também existe uma função do texto literário ao mito, é ele quem dará existência estética em totalidade nos tecidos históricos de formação do Brasil e do brasileiro. Essa relação está posta tal como a relação poesia-documento-história (Candido, 1992), um jogo de sentidos entre a forma estética e o conteúdo a qual ela está fincada.

É notório que o mito na construção da narrativa exerce um papel muito além da própria constituição sagrada do povo do país. O mito aqui exerce função estética e media, em aspectos formais, às contradições da exploração do capitalismo periférico e sua estrutura frente aos desdobramentos das leis do país.

A função do construto mitológico, nesse sentido, enquanto elemento estético, é de aguçar os sentidos humanos para uma posição histórica fincada na trajetória do real. O trabalhador, frente ao mundo espoliado e às contradições de uma sociedade burguesa, é orientado não mais por uma força puramente humana ou social – puramente, pois os traços míticos estão humanamente orientados, ainda que se pense que o sagrado transcende o mundo material – mas por uma configuração maior e capaz de dar conta não só dos dilemas

cotidianos, prosaicos e ligados à materialidade, mas sim extrapolando a experiência e invadindo o mundo imaterial.

Entretanto, uma pergunta pode, por deveras, rondar o espectador de *Mar Morto*: por que o candomblé media essa relação entre a exploração no mundo burguês e o suporte sacro-mítico? A resposta é densa e está relacionada a uma complexidade de fatores estéticos. O primeiro e talvez mais óbvio dos fatores é a condição histórico-geográfica de formação da Bahia – local do romance e experiência de Jorge Amado, ou seja, conforme já nos orientamos, as áfricas que deságuam na configuração do maciço cultural baiano advém profundamente da matriz iorubá, raiz do candomblé afro-brasileiro. O segundo é que, se formos observar a própria natureza do mito na forma do romance de 30, veremos que todos apontam para uma religiosidade popular. Não é o deus puramente cristão quem conseguirá dar conta do estado espoliativa do capitalismo periférico, mas sim um deus humano e totalizante nas dimensões e perspectivas da realidade, caso do catolicismo popular dos romances de José Lins do Rego e Rachel de Queiroz ou do candomblé de Jorge Amado. Audaciosamente, trata-se de um deus realista, fincado, ainda que no espectro sacro, a materialidade da vida concreta.

Assim, ainda que a religiosidade circunscreva uma infinidade de códigos de conduta, quando ela se liga diretamente à vida concreta, sua dimensão é ampliada pela forma mítica que recebe. Iemanjá em *Mar Morto*, por exemplo, tem uma definição um pouco mais popular frente aos terreiros de candomblé. Incorporando ainda, significativamente, o aspecto de mãe e senhora, matriarca e esposa. Essa relação, como veremos adiante, é uma relação puramente dialética entre o mito vivo e a sua conexão local com a sociedade que o reproduz. Esse fenômeno é estético e não despreza a totalidade material.

Em *Mar Morto* vemos a relação entre mito e história muito bem estabelecida e isso é, necessariamente, uma condição dialética que parte de um caráter estético. Mar e Iemanjá, homem de terra e homem de mar. Estes elementos integram um jogo estruturante de formação dorsal do romance. O mito se sustenta como categoria, como forma de dar dimensão, a partir da elocução metafórica, ao caráter espoliativo das relações sociais desencadeadas no caos nos anos 30. Importante ressaltar que este caráter não é alienante. O mito não faz os saveiristas aceitarem a situação em que vivem, o que faz isso é a própria forma material e opressiva do sistema econômico moderno. O que o mito faz é dar condições ao saveirista de sobreviver ao mar, a ter esperança de que o fim não é derradeiro e obscuro – o que faz crer o capitalismo – o fim é a doce morte no mar e o encontro com Iemanjá. É um jogo de sentidos, é uma elocução que necessita desprendimento das categorias de análise, de fragmentação e reordenamento impetuoso destas.

Assim, mito e história articulam no romance amadiano uma constituição estética que consegue dar conta de elementos cada vez mais densos na compreensão macro das contradições. Iemanjá e saveirista são elementos que apresentam um Brasil que pulsa cais, contradição e poesia. É nesse Brasil, no fundo do mar da contradição, que a postura realista amadiana vai convidar o leitor para mergulhar. Homens de terra e homens de mar vivem o mito, porque este precisa deles para viver e essa experiência é literariamente mediada por um processo dialético em que o mito e o romance escancaram, alienações e reificações do capitalismo periférico.

Dada a natureza cosmogônica que norteará a história, veremos o seu enredamento dentro do romance e sua configuração enquanto forma estética. Afinal, mito sem gente não tem existência e essa construção é parte do romance. Homens de terra e mar vivendo o mito fazem não só o romance existir, mas sim toda a estrutura e estratificação social do país e de sua classe trabalhadora.

4.3 Guma e Livia: heróis de mar e de terra

Provocados pelos elementos de formação do gênero romanesco veremos que a centralidade do romance pertence à Guma e à Livia. O amor e seu caráter realista do percurso amadiano, vai guiando e orientando a semiótica para uma estrutura profunda dos sentidos e arbitrariedades do consenso estético da contradição. O que Amado se propõe nessa parte fecunda do enredo é traçar um paradigma de condição da lei do cais: quem vai pro mar e quem fica em terra.

Inicialmente, é importante, como função de nota, aprofundar um pouco sobre o envolvimento romanesco e a situação do herói no romance amadiano. Envolvidos pela dinâmica crítica de Lukács (2009), é inevitável ter em mente que em matéria de romance moderno, o herói é sempre um herói problemático, destituído de sua função plena. Isso justifica-se porque a dimensão a qual a sociedade burguesa moderna impõe é, necessariamente, a sociedade do fracasso, das promessas mal cumpridas e da ascensão imponente da luta de classes.

Entretanto, no caso do romance amadiano, ao tomar uma postura realista (Santana, 2020), averigua-se uma condição que leva em conta esse herói e emerge em sua composição, a formação de uma série de contradições que não o idealizam (o que veremos adiante). Assim, ao tomar como forma romanesca a assunção heróica de Guma e Livia precisamos tomar como norte o guia lukacksiano que nos orienta que:

Desta posição de classe nova e necessária do proletariado em face das contradições da sociedade capitalista, surgem para o romance, através da mediação das mudanças em sua temática, importantíssimos problemas formais. *Para o proletariado, bem como para o romancista socialista, a sociedade não é um mundo "acabado", feito de objetos cristalizados: a luta de classe do proletariado se trava num mundo em que a atividade espontânea dos homens pode se tornar heroica.* Já no romance burguês, como vimos, podia brotar uma tensão épica da luta do homem por sua existência exterior e por sua integridade interna, na medida em que esta luta ainda era travada corajosamente contra a degradação feudal e capitalista (Lukacs, 2009, p. 236, grifo nosso).

Guma é, nesse sentido, mais que um herói do romance proletário. Destituído de sua forma idealizada, ele é um elemento nítido da mediação entre história e literatura. Fica nítido nos elementos estéticos constitutivos de sua formação enquanto herói romântico, esse afastamento que Jorge Amado e seus coetâneos faz com o romance puramente burguês. Não há aqui idealização. Guma não é exemplo, ele é homem e domina os sentidos aos quais a esfera de personagem exige dele. Saveirista, ligado as leis do cais e as desventuras pelo mar. Herda do pai, como bem vimos, os dons de entender a profundidade da mitologia popular e seu caráter metafórico. Apesar de ser o mais esperto dos alunos de Dulce, a escrita de Guma não é ensinada na profundidade, pois seu destino é outro, não o de um homem de terra. A caracterização da personagem aqui, toma forma no decurso da obra, fazendo uma espécie de financiamento das suas próprias categorizações enquanto figura histórica. O início da apresentação descreve, de imediato, a sua relação com o mar:

Sua infância não fora também descuidosa que a muito teve ele que atender, cedo jogado na proa de um barco, acostumando os olhos com as coroas de pedras que mal se enxergavam à flor das águas, calejando as mãos nas cordas de pescaria e na madeira do leme (Amado, 2008, p. 46).

Essa particularidade da hereditariedade do destino é interessante se observada do ponto de vista da reificação na sociedade capitalista. Não significa que Guma não queira ser um homem de terra, um doutor como Dr. Rodrigo, ou um comerciante. O que opera aqui é a sustentação da luta de classes frente à objetificação da vida humana. O destino é a desigualdade³. Essa condição de marginalidade na periferia do capitalismo constrói uma linha que é anuviada por elementos que não deixam claros a exploração: aventura, estrada, amor, mito e morte. Em *Mar Morto*, o homem do mar é sustentado por qualquer outro elemento e este aliena a forma bruta da opressão: “Guma nunca foi tentado pela terra. Lá não há aventura.

³ Essa desigualdade é sustentada pela forma capitalista. Sua existência não é puro resultado, mas relacional com a coexistência do sistema macroeconômico.

A estrada do mar, larga e oscilante, essa, sim, o tentava. E o levaria, sem dúvida, para onde ele encontrasse aquilo que lhe faltava, amor, morte, não sabia o quê. Seu destino era o mar” (Amado, 2008, p. 52).

Mas talvez o interlocutor possa se interrogar porquê é Guma quem assume a função de mediação histórica com o trabalhador do mar. Ocorre que existe, ainda que minimamente, uma consciência da espoliação do personagem. Ele reflete, mais para o fim do romance, a situação a qual os marítimos são impregnados e esse contexto elucida um amadurecimento muito forte do saveirista.

A própria condição marginal de Guma é questionada por Bueno (2012) e a sua caracterização enquanto trabalhador do mar só acontece se entendermos que as relações de trabalho no Brasil não são uniformes, adotando, portanto, certa fluidez na configuração determinada como trabalho. Nessa roupagem, Bueno (2012) caracteriza Guma como não-marginal, mas a dimensão de marginalidade também é fluida e pensando no decurso e no estado a qual ele está exposto é inegável certa condição de marginalidade.

O amor é o grande contraste no destino – espoliação a qual Guma está inserido – do marítimo. No início do romance, o narrador deixa claro que “Guma não casará. Será sempre livre no seu saveiro. Irá com Iemanjá quando bem quiser. Não terá âncoras que o prendam à terra. O homem que vive no mar deve ser livre” (Amado, 2008, p. 33). Até o momento em que conhece Livia, na festa de Iemanjá, e desde então sente não apenas que quer casar com Livia, mas que quer “sair do cais, atravessar a baía”. O mar atravessa ambos e essa motivação é clara, o mar é o romance (Candido, 1992).

Livia é filha de comerciantes. Ensinada desde cedo que não deveria nunca seguir o caminho de uma mulher de saveirista, pois o destino destas é triste e doloroso. Para Bueno (2012) sua aparição no romance não é de muito destaque e duas características a distinguem de outras mulheres do cais: a beleza e a origem na cidade. O casamento da personagem é, entretanto, apresentado como uma única forma de certa ascensão social. Entretanto, ela corresponde com o amor de Guma e reconhece os esforços do saveirista, que mesmo com uma escrita ainda muito precária – condição que dá pé a forma de acessos ao saveirista nos anos 1930, ou seja, mesmo sendo o melhor aluno de Dulce, o marítimo não consegue tornar-se um homem ascendido socialmente e pertencente a certos paradigmas de uma vida humanizada e digna. O narrador fala em destino, ele é um homem do mar, mas o que existe por trás é algo bem mais profundo, uma estrutura histórica da marginalidade -- lhe escreveu longa carta declarando seu amor.

Ao se casar com Guma, Lívia incorpora o mar. Todavia, não aceita o destino ao qual é imposto. Ela teme que o amado não retorne ao cais e chega inclusive a questionar o poder sacro de Iemanjá e ter raiva dela por ter como posse o saveirista. Essa relação demonstra que Lívia não é uma personagem que se insere ao acaso no romance, muito pelo contrário, a sua configuração é estética e desvela uma figura de alguém que elucida a contradição, com a mente e o coração de um ser dos anos 1930. Entretanto, é interessante elucidar que ela reflete esse cunho não apenas na sua forma de amar. É um romance proletário, certo? Com a morte do marido de Judith ela demonstra essa revolta:

Lívia pensa com raiva em Iemanjá. Ela é a mãe-d'água, é a dona do mar, e por isso, todos os homens que vivem em cima das ondas a temem e a amam. Ela castiga. Ela nunca se mostra aos homens a não ser quando eles morrem no mar. Os que morrem na tempestade são seus preferidos. E aqueles que morrem salvando outros homens, esses vão com ela pelos mares afora, igual a um navio, viajando por todos os portos, correndo todos os mares. Destes ninguém encontra os corpos, que eles vão com Iemanjá. Para ver a mãe-d'água muitos já se jogaram no mar sorrindo e não mais apareceram. Será que ela dorme com todos eles no fundo das águas? Lívia pensa nela com raiva. A estas horas ela estará com pai e filho que morreram na tempestade e talvez até que eles lutem por ela, eles que foram tão amigos toda a vida. Morrendo, ainda o pai quis salvar o filho (Amado, 2008, p. 25).

É Lívia quem, nesse sentido, rompe com uma possível idealização de Guma e traça nele um caráter realista. Isso, segundo Bueno (2012) é uma das funções que sustentam o caráter estético da personagem frente ao romance:

E é o papel de Lívia, no desfecho do romance, o segundo motivo para que a idealização do "povo" seja relativizada - além de indicar uma possibilidade de que o estribilho "é doce morrer no mar" talvez não sustente o contrário do que o autor queria demonstrar - a fatalidade da miséria (Bueno, 2012, p. 107).

Há, portanto, uma relação dialética entre este homem do mar, representado aqui por Guma, e por este homem da terra, representado aqui por Lívia. Apesar de viverem e compartilharem muitos dos dilemas do cais, os homens da terra nunca haveriam de conhecer a profundidade do destino, da doçura de morrer do mar. São os homens do mar, os guardiões do mito de Iemanjá e a eles pertencem à coragem e à desventura. Entretanto, o que se propõe aqui é uma mediação histórica acerca do papel do trabalhador frente a condição espoliativa da modernidade auritária brasileira. Os homens da terra desconhecem muitas das condições do homem do mar exatamente porque não está submetido a esta conjuntura de exploração. Se o mito elucida certa elocução metafórica – como veremos adiante – ele também desvela para os

homens do mar um mistério. Mistério que é claro a esta análise: a índole da exploração sistêmica por parte do capitalismo moderno em suas periferias.

Essa relação entre homens da terra e homens do mar é apresentada do início ao fim do romance, mas há um momento em que esse jogo — em termos luckaksianos — estabelece uma frente narrativa. É o momento da morte do saveirista esposo de Judith. Enquanto as mulheres (homens de terra) sofrem, os homens do mar comemoram o encontro dele com Iemanjá. Essa espécie de distanciamento sentimental entre ambos, mostra a sustentação da metáfora, a natureza da exploração e o sustento à dureza da vida no cais. O que sabem os homens da terra? Decerto, não conhecem a profundidade da exploração dos homens do mar.

Os homens da terra (que sabem os homens da terra?) dizem que são os raios da lua sobre o mar. Mas os marinheiros, os mestres de saveiro, os canoieiros riem dos homens da terra que não sabem nada. Eles bem sabem que são os cabelos da mãe-d'água, que vem ver a lua cheia. É Iemanjá que vem olhar a lua. Por isso os homens ficam espiando o mar prateado nas noites de lua. Porque sabem que a mãe-d'água está ali. Os negros tocam violão, harmônica, batem batuque e cantam. É o presente que eles trazem para a dona do mar. Outros fumam cachimbo para iluminar o caminho, assim Iemanjá verá melhor. Todos a amam e até esquecem as mulheres quando os cabelos da mãe-d'água se estendem sobre o mar (Amado, 2008, p. 25-26).

O herói do romance burguês se rompe no projeto amadiano ao qual se atém *Mar Morto*. Aqui, o aspecto da idealização — típico da antiga construção romântica — rompe através de uma própria formatação estética em que o homem não só é o homem real, mas vive dilemas de seu tempo e garante os aspectos de fruição enquanto indivíduo social. A personagem no romance de 1930 é, nesse sentido, uma figura histórica que depreende condições e relações intimamente ligadas às contradições do tempo em que vive.

É importante entender as dimensões que Guma e Livia representam na formatação do romance e a sua relação com o romancista. Candido (1973) menciona que a caracterização da personagem leva em consideração o domínio de duas condições: a regência da narrativa e o desígnio do escritor. Essa análise é interessante para entender a complexidade da figura da personagem — esse elemento estético-histórico que produz uma cadeia de sentidos a partir do seu envolvimento com os outros elementos da produção narrativa — frente ao que o crítico chama de “fundo social”. Em suas palavras,

a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista. Quando, por exemplo, este está interessado em traçar um panorama de costumes, a personagem dependerá provavelmente mais da sua visão dos meios que conhece, e

da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. Será, em consequência, menos aprofundado psicologicamente, menos imaginado nas camadas subjacentes do espírito — embora o autor pretenda o contrário. Inversamente, se está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são vividos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social (Candido, 1973, p. 20).

Portanto, o que Jorge Amado — o romancista baiano que vivência o que escreve — faz na forma da construção da personagem é exatamente erguer uma figura histórica no cerne do romance que não é uma pura cópia do humano, mas sua representação estética. Guma e Lívia — heróis de terra e de mar — nesse sentido, encarnam o ponto de inflexão entre a idealização do povo e a constatação de suas contradições: o herói proletário que, longe de ser modelo moral, revela os limites e as fissuras da consciência popular.

Interessante pensar nessa cadeia que o romance produz a partir da própria morte de Guma. No plano da narrativa a linha inicia com uma ruptura idealizadora do saveirista — negócios irregulares, com objetivo de “vida melhor”, segue para um caminho de clímax, com acentuação da categoria de aventura no mar que desemboca na busca de Iemanjá. Alguns pontos aqui são extremamente relevantes para entender a categorização da natureza da personagem e a relativização do herói popular. Ora, “ele se associa ao crime — e não ao 'crime' social que busca o fim da injustiça” (Bueno, 2012, p. 107).

Esse ponto do “novo trabalho” de Guma também celebra um efeito novo na obra literária. O contrabando de Toufick não fornece ao saveirista o que promete e essa é uma das relações com que a formação do Brasil e de seu periférico capitalismo está fundamentada. Ou seja, há uma vinculação direta da condição de classe com essa “ascensão” no capitalismo. A espoliação ao saveirista é historicamente fincada e sua superação só é possível através de um projeto engendrado e político de reordenamento econômico. A condição de classe funciona como um adesivo frente ao enredo e isso leva o leitor para o cerne da formação nacional:

O novo trabalho não deu a Guma o que Toufick prometera. Não viera a quantidade que eles estavam esperando, o sujeito do navio explicava naquela língua desconhecida para Guma, numa conversa interminável. Guma só recebeu cento e cinquenta mil-réis. Toufick noticiou que esperavam outra carga ainda essa semana (Amado, 2008, p. 247).

Outro ponto que Bueno (2012) destaca em sua análise sobre a não idealização do povo, está em Lívia. Após a morte de Guma, é ela quem assume o comando do saveiro, tornando-se o espelho da própria Iemanjá. Aquilo que poderia representar o “fim” — a

ruptura definitiva do elo com os homens do mar — transforma-se, na verdade, em recomeço. Desdobra-se em sua análise que:

Sua ligação com Guma - e com o mundo dos homens do mar - não pode ser rompida. Sua vida no cais fora profunda, ela fincara raízes ali. Mas também não deixa de ser o que sempre fora e, como mulher da cidade, já vê para as mulheres a possibilidade de assumir papéis que antes lhe eram vedados (Bueno, 2012, p. 108).

O fim do romance conecta ainda as dimensões estéticas propostas: título, estribilho, centralidade narrativa, narrador, personagens, lugar, tempo e linguagem literária. “É doce morrer no mar”, apresenta – em sentido completo da narrativa – um amadurecimento do fluxo do conteúdo onde a “fatalidade” se transforma e o mar ganha dimensão:

O próprio título do romance confirma a superação da fatalidade. Se os valores populares, no romance identificados com o mar, prevalecessem, o mar permaneceria vivo e mais vivo do que nunca porque Janaína teria consigo o mais valioso dos jovens. O mar está morto para Livia porque Guma, que ação para ela é o mar, está morto. E está morto também porque, ao desafiar o poder de Iemanjá, ela mata o poder que o mar tem de ditar o destino dos marinheiros. Mas não está morto para os homens do mar ganharem seu sustento ou as mulheres, agora que Livia o navega (Bueno, 2012, p. 108).

A relação, entretanto, entre as personagens e o jogo estabelecido entre as demais categorias de enredo e narrativa, consolidam aqui um rompimento com a lógica estética burguesa e cria, aportando uma série de recursos de apresentação, digressão e consolidação narrativa, uma forma popular de personagem. Em *Mar Morto*, a personagem – bem como no romance como um todo nos anos 1930 – relacionam-se direta ou indiretamente com uma das dimensões centrais do período – se não a central – a figura do trabalho e do trabalhador, incorporando nele suas diferentes dimensões histórico-ideológicas.

Morrer no mar é doce, mas cruel. O mar media a relação entre estes heróis de terra e de mar, o que aqui também elucida uma condição histórico-geográfica: impossível tratar o cais sem o mito como suporte. A mediação histórica recorre ao mar e ao mito para desvelar e apontar o seio da contradição espoliativa nos anos 1930. Guma e Livia sentem as tensões do tempo do autoritarismo e da negligência, da promessa moderna que ignora a condição do cais, da vida popular, do negro. Essa estrutura, posta frente à tríade mito-história-romance recorre a uma interlocução complexa dos dilemas desse projeto de nação.

O jogo entre estas personagens não é, assim sendo, um jogo cru ou disassociado do conjunto da obra. Aqui, um outro elemento cumprirá uma força estética muito bem colocada

na formação do romance: é o terreno do narrador. Essa figura elucida muito além do enredo, mas da composição formal da obra como um todo.

4.4 Narrador da Terra e Romance do Mar

Um aspecto fundamental, pensando na relação dialética proposta por Bueno (2012) é a função estética do narrador frente ao romance. A dialética entre homens do mar e homens da terra, aqui já exposta, não se limita às personagens mergulhadas na centralidade do romance. Muito pelo contrário, inunda toda a produção literária formal. Trata-se, nesse sentido, da correlação em que este personagem tem dimensão das diferentes formas propostas na linguagem literária (Candido, 1970).

Inicialmente, Bueno (2012) recorre ao que a fortuna crítica já havia evidenciado acerca do trabalho de Jorge Amado. No caso da posição do narrador amadiano, Galvão (1976) aponta as problemáticas deste frente aos moldes do uso do discurso indireto livre. A caracterização desse discurso, para a crítica, configura um narrador irresponsável, que busca a todo custo a imparcialidade e a neutralidade, não assumindo um pé na narrativa:

O que ela denuncia é um narrador de comportamento melífluo, capaz de agradar a gregos e a troianos porque utiliza o indireto livre de forma a jamais assumir, ele próprio, um lugar no discurso que põe de pé a narrativa, ao recorrer a personagens que, aliás, nem sempre são identificáveis ou seja, não se trata de técnica empregada com seu fim de origem, o de trazer para a superfície da voz narrativa a interioridade das personagens, mas sim o de submergir e tornar indistinta entre as vozes das personagens aquela que deveria dar corpo a todas e que resulta malandramente escondida (Bueno, 2012, p. 103).

A crítica de Bueno (2012) apresenta, entretanto, que em *Mar Morto* essa aptidão caminha para um outro sentido. Nas palavras do crítico: “o narrador propõe algo ao leitor progressista, seja de que esquadro for, e forma, ele próprio, com as personagens populares. Com isso, é claro, assume um outro risco, o de cair naquela idealização do popular. Só que isso também não acontece” (Bueno, 2012, p. 106). Essa idealização não ocorre, conforme já vimos, porque a construção de Guma é historicamente formatada e Livia guia a composição da personagem, construindo e mediando uma transformação do herói romântico em uma figura histórica.

Essa figura que narra *Mar Morto*, narra em terceira pessoa, mas não assume uma posição neutra ou imparcial. Aqui, o elemento estético é honesto e reconhece os limites de demonstração da sua forma de contar as histórias do cais, os dilemas do saveirista, a formatação histórico-estética. Esses limites são motivados por um mote: o narrador aqui é um narrador de terra. A primeira face do romance expõe:

Vinde ouvir a história de Guma e de Livia que é a história da vida e do amor no mar. E se ela não vos parecer bela, a culpa não é dos homens rudes que a narram. É que a ouvistes da boca de um homem da terra, e, dificilmente, um homem da terra entende o coração dos marinheiros. Mesmo quando esse homem ama essas histórias e essas canções e vai às festas de dona Janaína, mesmo assim ele não conhece todos os segredos do mar. Pois o mar é mistério que nem os velhos marinheiros entendem (Amado, 2008, p. 9):

Costurando com a tradição crítica que debruça-se sobre a formatação do narrador na ficção teremos de entender a função deste narrador frente aos demais elementos engendrados na obra. Para Friedman (2002, p. 180), “a escolha de um ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema”, ou seja, a voz do narrador que, ainda que muito tímida, aparece ampliada na crítica de Bueno (2012) é um dos elementos que não só projetam dimensões sobre a narrativa, como garantem encadeamentos que a sustentem enquanto texto literário.

Ao caracterizar esse narrador, veremos que sua flexibilidade entre as categorias exerce um jogo simbólico, proposto por Jorge Amado exatamente para que o método lírico-documental não se disperse na formação do que conhecemos como romance proletário. Assim, ainda que seus recursos narratológicos caminham no sentido de um envolvimento direto com a narrativa. Ele participa, oniscientemente, da narrativa e incorre que sua existência garante forma para um romance nada neutro e com afínco social. Essa dimensão aparece em diferentes momentos, vejamos como ele descreve o mar e sua dimensão metapoética: “Agora o mar é sereno e doce. O mar é amigo dos mestres de saveiro. Pois o mar não é a estrada, não é o caminho, não é a casa deles todos? Não é sobre o mar, na proa dos saveiros que eles amam e fazem seus filhos?” (Amado, 2008, p. 22).

Em primeira análise, o não uso do discurso indireto livre evoca a construção estética de uma voz que fala e não que descreve influxos e consciências. A tipologia linguístico-oracional (sujeito-verbo-objeto), onde recorre-se ao uso do presente do indicativo, coloca a linguagem literária a serviço de um jogo que elucida um narrador dotado de capacidade para assumir a tarefa no romance. Além disso, as frases interrogativas no final do trecho, recorrem à consciência a ser despertada pelo narrador no próprio interlocutor do texto. O funcionamento estrutural da pergunta retórica é evocar essa dimensão de guiar o entendimento do leitor sobre a vida no cais, sobre os dilemas e a ligação entre os saveiristas e sua atmosfera

Adiante, vejamos a descrição do desmoçar de Livia e, consequentemente, de sua dimensão amorosa-erótica, guiada pelo lirismo-documental amadiano:

Havia música nos gemidos de dor de Livia. Havia estrelas nos seus olhos e os raios pararam no céu. O grito de orgulho de Guma calou os trovões. As vagas vieram mansas bater na areia da pequena bacia, mansas como ondas. E eles foram tão felizes, foi tão bela essa noite escura, sem lua e sem estrelas, tão cheia de amor, que o cavalo encantado sentiu que lhe tiravam os arreios e seu castigo terminara. E nunca mais trotou pelos caminhos da margem do rio, onde agora os marinheiros vêm amar (Amado, 2008, p. 142).

O tempo aqui é passado (havia, vieram, calou). Isso ocorre, porque a função do trecho é evocar o ponto lírico é dar aos personagens cama e lençol para que esse amor esvaeça terreno entre mar, mito e poesia. A imagem da cena que se projeta é fluida e garante um encadeamento narratológico que projete uma forma poética a partir da fluidez do texto e que extrapole ao âmago sexual e divino do gênero humano.

Essas dimensões, portanto, recorrem para a formatação desse narrador como – em maioria dos aportes, tendo em vista a fluidez do narrador romanesco – autor onisciente intruso (Friedman, 2002). Inicialmente por seu uso penetrado na intromissão e na generalização autoral sobre a vida narrada. Posteriormente pela descrição integral de pensamentos e ações e pensamentos da personagem, mostrando certa presença de cima no olhar para a dinâmica do enredo e sua permeação no desenrolar da história. Além disso, a frequência na tensão entre sumário narrativos e cenas imediatas propõem um jogo flexível que caminha entre o “eu” e o “nós”. Elementos aos quais Friedmann (2002) descreve de forma muito precisa e que estão, em sua análise, muito conectados na formação romanesca:

Esses modos de apresentação, um de segunda-mão e indireto, outro imediato e direto, raramente ocorrem em suas formas puras. De fato, a principal virtude do médium narrativo é sua infinita flexibilidade, ora expandindo em detalhes vívidos, ora contraindo em econômico sumário; poder-se-ia arriscar, ainda, a vaga generalização de que a ficção moderna é caracterizada por sua ênfase na cena (mental ou no discurso e na ação), ao passo que a ficção convencional caracteriza-se por sua ênfase na narração (Friedman, 2002, p. 173).

Há também, entretanto, uma mediação onisciente dessa figura estética. Ou seja, o seu fazer narrativo consegue dar conta de uma relação entre narrador e personagem que um simples observador não teria. Ele reconhece pensamentos, sentimentos íntimos, vergonhas, medos e utopias de cada um daqueles personagens, ainda que não sejam a principal preocupação narratológica do romance, principalmente Livia – a quem Bueno (2012) diz ser sua aproximação formal na construção do texto.

Tomemos o seguinte trecho: “Livia descansa no seu ombro e pela primeira vez teme pela vida de seu homem. E se um dia ele ficar no mar, que será dela?” (Amado, 2008, p. 169).

Aqui o narrador tem dimensão não só da ação (o descanso de Livia), mas da cena (o descanso de Livia no ombro de Guma) e, não obstante, do pensamento, do imaterial (temor pela vida do homem). Ora, somente um narrador onisciente, que consegue ver o macro da história, consegue ter afinco com essa condição estética. Nesse sentido, na tensão entre o *mostrar* e o *contar*, o narrador de terra de *Mar Morto* viabiliza cenários distintos, com predominância concreta pelo *contar*. Isso já é antecipado ao leitor logo no prólogo. Entretanto, egana-se quem acha que não há “mostragem” no romance amadiano. É um jogo, uma dimensão que se rodeia, mas os predomínios são claros e mostram a fluidez do romance de ordem realista nos anos 1930 do Brasil.

Nessa roupagem, Bueno (2012) compreende que não há – de forma alguma — uma tentativa de aproximação entre o narrador e a intelectualidade engajada de Dulce e Rodrigo – médico e professora. O que ele quer aqui é engatar-se como Livia. Viver o cais e a relação com os homens do mar, sem transpor uma figuração ideológica panfletária, mas tendo pé em sua caracterização estético-histórica, elucidando as contradições e o momento histórico do país naquele momento: “Ele quer ser análogo ao de Livia. Assim como ela, ele faz o gesto voluntário e amoroso de viver a vida dos homens do mar” (Bueno, 2012, p. 108 - 109).

É nítido, portanto, que em *Mar Morto* o problema do narrador amadiano omisso, costurado de certo modo pelo uso do discurso indireto livre é, de forma assertiva, superado. Isso ocorre por dois movimentos. O primeiro diz respeito ao uso raro da forma indireta livre na construção da narrativa. Aqui, o procedimento estético é, na realidade, uma posição de narrar de fora, ou seja, dando ênfase na descrição e abandonando a precisão no discurso, pensamentos e sensações (Bueno, 2012). Esse aspecto, para o crítico literário, reflete, por exemplo, no tom da narração do suicídio de Rufino: “E na hora em que subiu pela última vez (já não percebia a canoa sem canoeiro que ia desgovernada) desfilaram perante seus olhos todos aqueles a quem o negro amara” (Amado, 2008, p. 204).

O segundo reside logo na nota de abertura do romance. O narrador evoca uma confusão entre narrador-autor. Assim, essa relação apresenta uma multidimensão de que o mundo ao qual ele pertence, é o mundo amadiano. Aqui, um autoquestionamento literário afortuna a obra e formaliza um sentido completo na construção das relações entre esses que é o narrador de terra, trabalhando e construindo um romance de mar.

O narrador de *Mar Morto* é, nessa conjuntura, um narrador honesto. Ele vive o cais, mas entende que a espoliação e a função do mito só é vivida intensamente se o homem do mar é quem der o pé dessa condição. Isso afortuna a obra em sentido completo, pois permite evidenciar um movimento que o próprio Jorge Amado exercita na construção de seus

romances – viver a realidade e descrevê-la a partir de um projeto estético e de uma natureza histórica. Narrador e autor, no rumo da descrição, esbarrando-se pela poesia, apresentam o Brasil dotado de contradições, atravessado pelas mazelas e lucido de sua estola burguesa, mas engajado na construção de um novo projeto ideológico de nação.

Assim, o amadurecimento amadiano (Candido, 1992) é também o amadurecimento do narrador. É a sua mediação limitada e a sua consciência de classe quem dará ao romance um clima de elocução da têmpera histórica dos anos 1930, a partir da construção de um herói não idealizado e que transita sempre na centralidade do romance: o mar.

O narrador, ao propor-se análogo à Livia, nos deixa ver um outro tipo de personagem. Este tipo, funciona no romance como uma espécie de autoquestionamento do próprio escritor que se refaz narrador-terra na narrativa. Dulce e Rodrigo engatam a marcha para o romance caminhar rumo ao engajamento não-panfletário e isso sustenta, de certa forma, a narração deste sujeito lírico.

Por fim, este narrador onisciente intruso não é um homem de gabinete escrevendo sobre uma realidade que desconhece, muito pelo contrário, ele penetra no povo e floresce tecido histórico-estético. A dimensão narratológica deste propõe um romance proletário fincado nas tensões as quais o romance circunscreve.

4.5 Dulce e Rodrigo: a chegada da consciência política

Enquanto Guma e Livia incorporam a dialética amor-trabalho e esboçam a contradição da vida no cais, Dulce e Rodrigo apontam para a consciência, onde o amor transcende a política e o mar tensiona as forças operantes na formação nacional.

Apesar de ceder espaço à poesia, Jorge Amado não se curva ao projeto documental. Esse aspecto marca de forma articulada a formatação engendrada de sua produção romanesca. Essa relação entre poesia-documento-história norteia toda a roda literária do romancista baiano (Candido, 1992). Em *Mar Morto*, o descritivo cumpre uma função crucial de desvelar os sistemas e as contradições vigentes nos anos 1930.

No bojo histórico do período, a centralidade da questão trabalhista e os desmandos autoritários do Estado Novo, colocaram a intelectualidade brasileira para construir uma nova metodologia de atuação. Agora as forças getulistas fiscalizam os sindicatos, vigiam todos os níveis da organização dos movimentos sociais e – principalmente – demonizam o marxismo e suas atualidades. Essa intelectualidade agora precisa disputar os terrenos e me parece o território uma boa escolha para que a *práxis* faça uma construção mais engendrada no discurso histórico.

Ao documentar a vida precarizada dos trabalhadores, foi preciso dar conta dessa construção: a intelectualidade tomando pé e indo até a base para organizar a consciência política. Em *Mar Morto*, Rodrigo – o médico – e Dulce – a professora – cumprem essa missão revolucionária. Dar condições para que a costura histórica não passe desvelada por um processo de reificação e alienação. As condições da vida concreta precisam, necessariamente, ser questionadas e refletidas e seria esse o papel da intelectualidade no cais.

Jorge Amado transfigura o intelectual – o doutor e a professora – do mundo simbólico ao mundo material, dando a eles dimensões estéticas e construindo uma costura entre história e consciência. O papel de ambos, seja na poesia, seja no ensino, figuram uma condição em que a palavra é a saída para o autoritarismo e a desigualdade no cais. O projeto nacional ao qual eles constroem é a palavra. Essa quem fará a pedagogia social de mediar e construir utopicamente um novo tempo, fincado na materialidade da história.

Dulce ensinou Guma a ler e escrever – um de seus melhores alunos. No cais, ela vê o destino com os olhares da intelectualidade dos anos 1930, ou seja, enxerga a contradição entre um sistema que emergiu (em certo ponto) da causa trabalhista, oprimir e manter o sistema de opressão ao qual os trabalhadores do mar estão imersos. No romance, a professora é quem tem um olhar desvelado da espoliação, ela consegue ver ao macro::

O mar é belo e terrível. O mar é livre, dizem e livres são os que vivem nele. Mas Dulce bem sabia que não era assim, que aqueles homens, aquelas mulheres, aquelas crianças, não eram livres, estavam acorrentados ao mar, estavam presos como escravos, e Dulce não sabia onde estavam as cadeias que os prendiam, onde estavam os grilhões dessa escravidão (Amado, 2008, p. 48-49).

Ela viu e vivenciou a dureza do cais, como quem observa a dimensão da vida humana frente ao mote ordinário da experiência econômica. Chegou ao cais para substituir a palmatória e o histerismo, sua antecessora representava um tecnicismo atrasado em relação ao decurso da história. Ao chegar, Dulce chega a perder a esperança. Sua postura foi a de aguardar e ter esperança, desiludindo-se aos poucos daquela cena dura a que seus olhos nunca se acostumam:

Mas viu coisas tão tristes junto aos navios, nas casas toscas dos pescadores, nas proas dos saveiros, viu de tão perto a miséria que não teve coragem e perdeu a alegria, não olhou mais o mar com o encantamento dos primeiros dias, não esperou mais um noivo, não teve mais rimas para os seus versos. E como era religiosa, ficou rezando porque Deus, que era bom, tinha que acabar com tanta miséria senão era o fim do mundo. Da janela da sua escola a professorinha olhava todos aqueles meninos rotos e sujos de lama que saíam sem livros e sem sapatos, meninos que dali iam para o

trabalho, para a vadiagem dos botequins, para a cachaça, e não com-preendia. Todos diziam que ela era boa e ela sabia disso. No entanto, só no começo, ela se sentiu digna do adjetivo. Isso quando dizia palavras de consolo e de esperança em Deus àquela gente desiludida. Mas há muitos anos que essa esperança terminara realmente, e, agora, era apenas fórmula, era tudo exterior, nada vinha mais dos corações tão chagados. Ela também cansou de esperar. E não teve mais palavras de conforto, nem ternas palavras de esperanças. (Amado, 2008, p. 47)

Há, portanto, uma trança entre ideologia e realidade, onde é a realidade quem dará o tom da necessidade de reordenamento das matéria social e da tessitura histórica vivida naquele momento. Nessa roupagem, a liberdade, para Dulce, só é possível fora de uma disposição de exploração a qual os trabalhadores do mar estão inseridos. Ela, portanto, sonha, aguarda e espera um dia em que estes saveiristas possam cultivar uma vida sem um destino traçado pela própria classe social frente à vida humana, não mais pelas raízes profundas da alienação e da reificação. Chegará, para ela, um dia em que o saveirista deixe de ser “coisa” e se torne um fenómeno social dotado de capacidade e poderio de ditar o destino:

Mas Dulce espera um milagre. Virá assim, de repente, como uma tempestade. Tudo mudará e será belo. Será belo como o mar. E se um dia dor ela quem saiba a palavra que provoque o milagre e se for ela quem a diga a essa gente do cais? Então merecerá, em verdade, que a chamem de boa e que tragam o que de melhor têm em casa quando ela o visitar (Amado, 2008, p. 49).

Dulce apesar de desiludida de que uma transformação ocorra, não assume a melancolia romântica e encarna, na realidade, a utopia da esquerda brasileira nos anos 1930, apresentando um cunho sistêmico da exploração em seu ideal. O uso adjetival de termos como “milagre” e “belo” apresenta que o fim é revolucionário, mas a realidade é concreta e, em matéria histórica, será um trabalho árduo para transpor a materialidade capitalista em suas periferias. Assim, seu ensejo religioso funciona também como elocução metafórica para sustentação da vida frente a dureza do cais.

Candido (1989b) apresenta a relação entre os educadores e esse novo tempo, fincado nos anos 1930. Essa análise desvela o caráter realista amadiano, cujo processo estético-documental, evidencia em Dulce o papel dessa geração de educadores preocupados com a formação não apenas de um novo eleitorado, mas de cidadãos dotados das lentes da realidade, que tenham dimensão da estrutura histórico-político-ideológica a qual lhes é empregada. A partir da análise do crítico, vislumbra-se Dulce, a educadora que pensa o projeto educacional como macro, exercitando, assim, a sua posição enquanto sujeito histórico, que entende a desigualdade não como desvio, mas como estrutura:

Os ideais dos educadores, desabrochados depois de 1930, pressupunham de um lado a difusão da instrução elementar que, conjugada ao voto secreto (um dos principais tópicos no programa da Aliança Liberal), deveria formar cidadãos capazes de escolher bem os seus dirigentes; de outro lado, pressupunham a redefinição e o aumento das carreiras de nível superior, visando renovar a formação das elites dirigentes e seus quadros técnicos; mas agora, com maiores oportunidades de diversificação e classificação social. Tratava-se de ampliar e "melhorar" o recrutamento da massa votante, e de enriquecer a composição da elite votada. Portanto, não era uma revolução educacional, mas uma reforma ampla, pois no que concerne ao grosso da população a situação pouco se alterou (Candido, 1989b, p. 28).

Rodrigo, por sua vez, é filho de marinheiros. É o que pensam os saveiristas. Para eles, é a única justificativa para que “um doutor, de diploma e quadro, largasse as ruas bonitas da cidade e viesse morar na beira do cais, numa casa tosca junto com livros, um gato e as garrafas” (Amado, 2008, p. 116). Sua construção no romance é similar a de Dulce, com uma diferença que é o apreço pela palavra. Rodrigo media, de forma singular, a relação entre a poesia e a vida concreta. Ele autoquestiona o papel da literatura e do fazer literário frente aos destinos tenebrosos ao qual vive: “Outras coisas fazia, mas os marinheiros não tinham conhecimento. Talvez só dona Dulce soubesse que ele fazia poemas sobre o mar, porque ele achava a sua poesia fraca demais para o motivo (Amado, 2008, p. 116).

É Rodrigo quem fará certa função assistencialista ao cais. Ele quem dará dinheiro ao enterro dos mais pobres, quem tirava-os da cadeia, quem ajudava as viúvas. Esse papel reflete também a uma condição prática da intelectualidade no decênio, de ressignificar sua trajetória de vida, de egoicamente tentar transformar a infraestrutura.

No emplacamento social, sempre ia à cidade reivindicar higiene e melhores condições de vida. Nunca atendido, deixa de ir e é consolado pelo pensamento religioso de Dulce: o milagre que um dia chegará, o rompimento com essa relação social. Dr. Rodrigo contempla o mar, vê beleza no natural, mas não aceita e reprova profundamente o plano a qual os trabalhadores do mar e seus dependentes de terra estavam imersos. Assim, ao poetizar a miséria e questionar a própria poesia, realiza, no plano da narrativa, o dilema central do artista de 1930: como transformar estética em *práxis*, e sensibilidade em consciência?

Na greve dos estivadores, movimento que toma a mobilização no cais e constrói a política no cotidiano, Dr. Rodrigo é quem funcionará como uma espécie de suporte entre os “aliados de classe”. Ele está ligado politicamente aos saveiristas e sendo esse o momento e o movimento de tensionar as cadeias espoliativas, cabe ao médico fornecer ferramentas, sem nunca tomar o protagonismo dos trabalhadores do mar. Ao final, ele faz – em gesto

autoquestionador e metapoético do narrador-autor – o que está em sua formatação histórica fazer: um poema.

Dr. Rodrigo prestou grande assistência aos estivadores. Depois de tudo acabado fez um poema em que terminava dizendo que o milagre que dona Dulce tanto esperava tinha começado a se realizar. Ela concordou, sorrindo. Estava cada vez mais curva, mas alteou o peito ao ouvir o poema. E sorria feliz. Aprendera uma nova palavra para dizer nas casas pobres do cais. Agora podiam-na chamar de boa e de amiga. Ela sabia como lhes agradecer. Novamente tinha fé. Apenas agora era diferente (Amado, 2008, p. 248).

Essa cadeia de sentidos desvela uma chamada para a consciência política do cais. Não como o saveirista tábula rasa e não consciente de seu tipo, mas o saveirista imposto a certa alienação, ao compasso que é explorado. Dulce e Rodrigo engatam, a partir da *práxis*, uma agenda que observa a realidade e instrui ferramentas revolucionárias das quais os próprios homens do mar possuem o dote para manipular. No decurso da formação romanesca, o herói ganha certa dimensão da condição a qual está vinculada e esse momento da tomada de consciência apresenta um trabalho estético que evoca essa relação intelectual-proletária: “Talvez que nesse dia os marítimos possam casar, dar vida melhor para as mulheres e garantir que não morrerão de fome após a morte deles, nem tampouco precisarão de se prostituir.—Quando chegará esse dia?—Guma interroga a lua e as estrelas” (Amado, 2008, p. 139).

No fim do romance é a professora quem verá a Iemanjá humana, quem terá pé da ruptura entre a relação homens do mar e homens da terra em um gesto simbólico de sustentação do romance a partir da sustentação do mar. Olhando pela mesma janela que olhava a espoliação, ela enxerga o futuro, ela enxerga Lívia tomando o saveiro:

Olharam e viram. Dona Dulce olhou também da janela da escola. Viu uma mulher forte que lutava. A luta era seu milagre. Começava a se realizar. No cais os marítimos viam Iemanjá, a dos cinco nomes. O velho Francisco gritava, era a segunda vez que ele a via. Assim contam na beira do cais (Amado, 2008, p. 305).

Nesse sentido, a relação em que Dulce e Rodrigo elucidam no romance parte muito além da condição de mediação com a realidade – a intelectualidade nos territórios –, mas desvela uma postura autoquestionadora dos papéis e limiares estruturais da intelectualidade e, principalmente, do escritor e da sua arte literária.

Os frutos desta consciência são postos no romance aos próprios saveiristas. A exploração elucidada por Dulce e Rodrigo não parte somente do campo utópico, mas

consolida – de modo ainda muito íntimo e mental – uma condição revolucionária, caso da Greve dos Estivadores.

4.6 Greve dos Estivadores: revolta no cais

O que Dulce e Rodrigo penetram no cais é a consciência política. Entretanto, consciência sozinha não desperta revolução. Essa compreensão e apreensão da própria formação do romance leva os saveiristas a aderirem a uma greve – gestante movimento censurado pelo Estado Novo. Começaria, portanto, “o milagre que dona Dulce tanto esperava” (Amado, 2008, p. 248).

Antes de entrarmos na profundidade da cena da greve e seus desdobramentos, é importante que nos debruçamos sobre uma categoria estética fundamental para a existência romanesca: o espaço. Aqui, cais, mar e Salvador vão penetrar uma atmosfera capaz de dar conta da estrutura espacial específica e da relação complexa da greve dos estivadores.

Harvey (2015) propõe em uma dinâmica entre a dimensão territorial física, ou seja, os limites que delimitam a fragmentação do elemento e a condição subjetiva desse território, sendo, portanto, como ele se relaciona com a história e com a sociedade que a penetra. Espaço absoluto e relacional formataram uma espécie de dimensão que dê à Lívia, Guma, Mestre Manuel e tantos outros uma reflexão inferencial da condição vivida. No contexto harveyriano, podemos inferir que a dimensão da greve só é possível a partir de uma práxis espacial que consiga ter dimensão ampliada do território. Ou seja, a integração entre saveirista-cais é o que mediará a luta social que agora ganha forma.

Isso porque, conforme enfatiza Harvey (2015), o espaço não é mero cenário, mas algo produzido pelas relações sociais que nele se inscrevem. O cais, portanto, é ao mesmo tempo produto e condição da experiência proletária — um espaço historicamente fabricado que, no romance, torna possível a emergência da greve. Essa formulação teórica ilumina a forma como o romance encena suas relações de trabalho, que, circunscritas ao cais, mediam um valor dialético constitutivo do trabalho, da relação social e da própria geografia.

Voltando à ficção, a greve inicia-se com o estivador, em busca de atualização na tabela e cresce até os mestres de saveiro. Aqui há, não em entrelinhas ou sublinhados, uma movimentação por parte da narrativa para evidenciar um momento concreto dos anos 1930: a cooperação sindical, a unidade entre diferentes sindicatos para a formalização de uma forma comum de justiça social e condição trabalhista. Esse movimento que parte da estiva e chega ao saveiro, compreende uma relação da própria compreensão da exploração como mecanismo

concreto. O mundo material penetra o mundo subjetivo e o trabalho agora ganha compreensão macro na experiência do cais:

Parte da luta de classes consiste, portanto, em um trabalho de conscientização acerca do significado da exploração, assim como da concepção apropriada sobre como o trabalho concreto é concluído no âmbito das relações sociais capitalistas. Uma vez mais é a tensão dialética entre o material, o concebido e vivido o que realmente importa. Se tratamos essas tensões de forma mecânica, estamos perdidos (Harvey, 2015, p. 148-149).

No romance, cabem ainda duas análises, a ausência de um movimento do herói romântico frente ao engendramento histórico-ideológico da greve. Guma não é líder sindical e essa não idealização dá tom histórico e não panfletário ao romance. O rompimento com a idealização romântica, entretanto, não abre margem para uma fetichização que não esboce a frente ideológica dos anos 1930. Ainda assim, é o momento do contrabando e da dinâmica com Toufick. Guma age como agiria um homem do saveiro, frente ao mote revolucionário, sem desistir de uma ascensão de classe:

Mas foi quando rebentou a greve dos estivadores. Os mestres de saveiro e grande parte dos canoieiros fizeram causa comum com os homens da estiva. Os estivadores venceram, as tabelas para transporte em saveiro e canoa também aumentaram. Mas houve perseguições e um estivador de nome Armando teve de fugir e foi no saveiro de Guma que saía naquela noite já levando carga pela nova tabela. E na noite estrelada o estivador lhe contou muita coisa. Para Guma não era de noite, era a madrugada que surgia (Amado, 2008, p. 248).

A dimensão formal do eixo lírico-documental evoca camadas estético-históricas interessantes para essa análise. Observemos que há um “fazer causa comum” e aqui a semântica cuida da própria condição de comunidade que transcende inclusive a concepção sindical. Também percebemos no trecho uma veiculação histórica que media o tempo varguista no romance: a perseguição e a fuga de Armando. Por fim, o narrador não esconde seu lirismo-realista, a madrugada aqui figura tempo e espaço para a narrativa que consolida uma dinâmica imagética ao romance, sem fugir do domínio e do aporte técnico da construção narratológica.

Nesse ponto do romance verifica-se também uma natureza histórica de formação das dimensões do trabalho nos anos 1930. Ora, se o estivador, o mestre de saveiro e o saveirista não é trabalhador, qual a justificativa para uma greve? Nesse enredamento que a literatura consegue cumprir um papel que redimensiona a compreensão de trabalho e sua força dinâmica na conjuntura e formação do Brasil. O trabalho livre, especialmente no que diz respeito a tardia abolição escravagista, remonta uma dimensão a qual o nosso modo de pensar

o trabalho é dinâmico e essa dimensão é apresentada pelo romance, o que talvez poucos – ou talvez nenhum – estudo sociológico apresente no contexto dos anos 1930.

A condição do trabalhador no capitalismo periférico dá o tom para que a greve aconteça. Isso aparece no romance desencadeando essa relação entre o espaço, a história e a consciência política. Ganham, nesse sentido, força estética, o dilema da fome, da miséria, da ausência de futuro e o acontecimento não é ao acaso, como uma simples cópia do momento histórico, mas uma mediação entre o que o espaço geográfico apresenta como possibilidade à este trabalhador livre de Salvador.

Analisemos o trecho: “Estavam tão ruins que os estivadores falavam mesmo em entrar em greve. Guma vivia procurando serviço, fazia as viagens o mais rápido que podia, para ficar com o freguês. Vários mestres de saveiro venderam seus barcos e pegaram outros trabalhos no porto: docas, navios de longo roteiro, transporte de malas e objetos de viajantes” (Amado, 2008, p. 225). O particular (Guma procurando serviço) e o social (mestres de saveiro vendendo seus barcos) redimensionam a órbita do motivo da greve. O aceleração da industrialização, a intensificação da luta de classes e o reordenamento social impunham ao trabalhador do mar uma condição de vida atravessada pelas mazelas e a sobrevivência, portanto, indicaria um único caminho: a luta política.

Dessa forma, a greve tem território para acontecer. Sua dimensão é macro e sua relação, dialética. Assim, compreender o espaço do cais e a forma como ele promove um relacionamento de classes entre os próprios proletários do romance, influem um contexto em que o espaço promove dimensão para que a greve ocorra e com isso, a profecia de Dulce cumpra seu papel:

Compreender um pouco o sentido do que é o espaço e como as diferentes espacialidades e espaço-temporalidades funcionam é crucial para a construção de uma imaginação geográfica diferente. Mas o espaço revelase uma palavra-chave extraordinariamente complicada. Ele funciona como uma palavra composta e possui múltiplas determinações, de modo que nenhum de seus significados pode ser propriamente compreendido de forma isolada. Mas é precisamente o que faz deste termo, em particular quando associado ao tempo, tão rico em possibilidades (Harvey, 2015, p. 151).

A relação entre trabalho, história e formação nacional, portanto, está intimamente ligada ao contexto de elucidação da condição mitológica que conduz o cais. Iemanjá articula uma espécie de imagem que penetra no profundo do cultural e floresce um Brasil pulsante de contradições materialmente estruturadas.

Como o conjunto do romance, a greve e o mote laboral servirá como forma a partir de um conceito que transcende, neste sentido, o humano. A mitologia afro-brasileira consagra, em *Mar Morto*, uma forma que inunda o romance e tensiona as matrizes estruturantes da formatação espoliativa.

Entretanto, a greve não se dissocia da mitologia que compõe o cais; ao contrário, ela emerge no mesmo tecido simbólico que sustenta Iemanjá como força estruturante do romance. Ela nasce no cais, mas se legitima no mar, terra de rosas brancas, colares de conchas – território de Iemanjá. A espacialidade do cais — realista e mítica — permite que trabalho e destino se encontrem, produzindo uma síntese dialética que atravessa de forma significativa o próprio romance. O destino é, por ora, tensionado pela realidade material — impulso que move o romance e o próprio trabalhador em direção à reconfiguração possível de seu fim.

4.7 Iemanjá: a relevância do sagrado afro-brasileiro

É niboboiá cabirê Iemanjá⁴
(Os Tincoãs. *Lamento as Águas*. 1973)

Na construção realista da Bahia, Jorge Amado não esquivava-se de representar essa totalidade cultural. O candomblé, com seu panteão iorubano de cerca de vinte orixás, conduzem de forma bem construída boa parte de seus romances. A relação entre o escritor e o sagrado é pessoal, estética e – acima de tudo – política. Em *Mar Morto*, por exemplo, a formatação do romance exige do escritor que construa uma mediação e uma elocução que identifique as tensões e desníveis provocados pela própria dureza do cais. O romance, assim, por trazer os elementos estéticos para discutir essa vida dilapidada, tem atenção ao ritmo da vida cotidiana e sua natureza frente aos problemas estruturais da classe trabalhadora nos decênio de 1930.

Importante destacar inicialmente que “nos livros de Jorge Amado, o candomblé, com seus orixás, pais e mães de santo, ogãs e filhos de santo, compõe o cotidiano dos personagens com a mesma força e naturalidade que podemos sentir no contato com gente do lugar” (Prandi, 2009, p. 48). O candomblé no romance amadiano é, nesse sentido, uma força de mediação estética que relaciona-se diretamente com o modo de ser sujeito histórico e com a natureza realista de suas obras. Entretanto, a forma que acerta o compasso do romance é a forma sincrética – processo não harmônico de enlaçamento da mitologia dos orixás com os santos católicos. O baiano destaca a Bahia sincrética, demonstra as tensões entre a transe

⁴Trecho com grafia alterada ao longo do tempo. Aqui adotamos certa forma linguística, cuja tradução em português é: “Na beira do mar chamarei por Iemanjá”.

afro-brasileira e o panteão sacro-católico. Santos e orixás dividindo o cerne da poesia romanesca e mediando as dimensões da vida.

Há, nesse sentido, uma crítica acerca do papel do sincretismo no romance amadiano. Na crítica pode-se ler esse movimento como um movimento que propõe uma mestiçagem cultural pacífica e que reitera estereótipos de uma formação brasileira harmônica. Entretanto, a resposta de Prandi (2009) é contundente e honesta:

Em matéria de religião, Jorge Amado é, antes de mais nada, sincrético. Como é sincrética a Bahia, seu personagem principal. Jorge Amado dava pouca importância à pretensão desse ou daquele terreiro de ser mais “puro”, mais legítimo ou mais genuíno que os outros. Tratava a todos como igualmente importantes e misturava todas as nações de candomblé. Santos católicos e orixás se confundem no enredo de seus romances na mais fina tradição do sincretismo (Prandi, 2009, p. 49).

Jorge Amado documenta esteticamente a Bahia, o Brasil, e seus dilemas e tensões no cerne da contraditória formação nacional. Assim, deixar de lado o sincretismo baiano seria, necessariamente, deturpar a realidade e fetichizar a arte literária. Sua esfera documental inclusive aponta para o cerne da formação nada harmônica do país. A separação entre candomblé e catolicismo não pertence ao plano histórico ao qual o romancista está inserido, muito pelo contrário, trata-se de uma dimensão do final do século XX, a partir da década de 1960:

Isso mesmo, candomblé e Igreja católica andam juntos. Nem podia ser diferente. Antes da primeira constituição republicana brasileira, de 1891, o catolicismo era a religião oficial do Estado e a única tolerada. Nesse período anterior à República, atos civis como o registro de nascimento e o casamento eram atribuições das paróquias católicas. Quem era brasileiro devia ser também católico, ou não tinha lugar na sociedade. O candomblé nasceu, assim, como uma espécie de segunda religião de negros católicos, fossem escravos ou livres, nascidos no Brasil ou na África. Só em anos recentes o candomblé foi se tornando religião autônoma, apartada do catolicismo, mas o sincretismo ainda persiste na maioria dos terreiros. O candomblé, que aos poucos vai deixando de lado o sincretismo, dos anos 1960 para cá vem se transformando em religião para todos, sejam negros, pardos, brancos ou amarelos, sem fronteiras de etnia, cor, classe social ou origem geográfica (Prandi, 2009, p. 50).

Dada essa formulação do mito no projeto amadiano, entraremos na profundidade da mitologia dos orixás frente à *Mar Morto*. Aqui, Iemanjá é quem dirá o destino das personagens e ela a responsável pelo dia em que os homens do mar não retornem ao cais, ou seja, o momento em que se cumpre a profecia do cais. A apresentação do orixá remonta a condição formadora da mitologia afro-brasileira, ou seja, a concepção humano-sacro da

divindade. Iemanjá é, ao compasso que elemento sagrado, gênero humano. Inicialmente, como os próprios saveiristas, ela ganha mais de um nome e sua descrição é como “dona do cais, dos saveiros, da vida deles todos” (Amado, 2008, p. 80).

A própria doçura de morrer no mar tem relação com a figura do orixá. Ela – dona de toda a narrativa que rodeia o romance – é quem projeta o destino daqueles que se dedicam ao mar. Encontrar Iemanjá, nesse sentido, não representa medo ou dor, mas sim o cumprimento da profecia, a doçura do encontro. Verger (1981) aponta para a dicotomia entre o mito iorubá e o mito afro-brasileiro de Janaína. Ocorre que, enquanto na África, sua caracterização é como orixá dos egbá – subgrupo do povo iorubá, residente do rio Yemojá, depois transposta para o rio Ògùn, devido a guerra entre os iorubás, é figura de rio. No caso brasileiro, ao chegar aos terrenos do candomblé, a “mãe cujos filhos são peixe” ganha uma nova face:

Iemanjá é uma divindade muito popular no Brasil e em Cuba. Seu axé é assentado sobre pedras marinhas e conchas, guardadas numa porcelana azul. O sábado é o dia da semana que lhe é consagrado, juntamente com outras divindades femininas. Seus adeptos usam colares de contas de vidro transparentes e vestem-se, de preferência, de azul-claro. Fazem-lhe oferendas de carneiro, pato e pratos preparados à base de milho branco, azeite, sal e cebola. Na dança, suas iaôs imitam o movimento das ondas, flexionando o corpo e executando curiosos movimentos com as mãos, levadas alternadamente à teste e à nuca, cujo simbolismo não chegamos a identificar. Manifestada em suas iaôs, Iemanjá segura um abano de metal branco e é saudada com gritos de: “Odò Ìyá!!! (Mãe do rio)” (Verger, 1981, p. 69).

O estudo aponta, nesse sentido, para a existência de sete elaborações de Iemanjá enquanto orixá na Bahia, cada uma com uma forma e uma manifestação mítica: Iemowô, Iamassêm, Eua (Yewa), Olossá, Iemanjá Ogonté, Iemanjpa Assabá e Iemanjá Assessu (Verger, 1981). Todas essas atingem uma atmosfera nos terreiros baianos, muito conhecidos por Jorge Amado e que, de forma singular, invadem a compreensão de *Mar Morto*.

Apesar de não evidente em *Mar Morto*, pois aqui o sincretismo não ganha uma forma macro, Iemanjá é muito ligada à figura de Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora dos Navegantes. Ambas possuem uma ligação centrada na figura da personagem do romance de nossa análise – o homem do mar:

Nossa Senhora é reverenciada mais uma vez pelo candomblé como a grande mãe de Deus e dos homens. Sua invocação como Nossa Senhora da Conceição a identifica igualmente com Iemanjá, mãe dos peixes, dos orixás e dos homens, considerada pelos devotos do candomblé como a grande mãe africana do Brasil. Por sua ligação com o mar, Iemanjá é sincretizada também com Nossa Senhora dos

Navegantes. As duas guardam a vida dos pescadores (Prandi, 2009, p. 54).

Pensando o mito vivo (Eliade, 2000) é muito importante que tenhamos o entendimento da dimensão que essa figura projeta no romance. Em *Mar Morto*, Iemanjá é inicialmente uma mediação da realidade – o rosto da Bahia sincrética –, mas também esboça e engendra uma série de dimensões dialéticas na construção romanesca.

Inicialmente é importante entendermos que a configuração de Iemanjá ganha uma profundidade que extrapola a própria configuração sacro-religiosa. Assim, a figura do orixá, não necessariamente recorre à cópia fidedigna dos terreiros de candomblé. O que se vê em *Mar Morto* é o mito popular, o candomblé que desce o Pelourinho, que invade o mar em um saveiro e que acalenta as mulheres dos marítimos. Essa correlação é expressa na dialética mãe-senhora. O mito cosmogônico de Iemanjá ilumina a relação que ela possui com os saveiristas, pescadores e demais trabalhadores do mar: “Assim Iemanjá é mãe e esposa. Ela ama os homens do mar como mãe enquanto eles vivem e sofrem. Mas no dia em que morrem é como se eles fossem seu filho Orungã, cheio de desejos, querendo seu corpo” (Amado, 2008, p. 83).

Prandi (2009) destaca essa relação entre mito e popular. Em sua análise não há uma separação, no processo estético amadiano, entre candomblé e povo. Eles incorporam a estrutura religiosa do terreiro, seus cargos e afins, bem como os trabalhadores frente a frente com o mito:

Sacerdotes e sacerdotisas são tratados por Jorge Amado com o respeito devido a seus cargos, mas nunca deixam de ser gente do povo, homens e mulheres pobres que dão duro para viver. No dia a dia do homem simples da Bahia — trabalhadores braçais, barqueiros e pescadores, profissionais de pequenas letras, mulheres virtuosas de conduta irrepreensível ou não, donas de casa, cozinheiras, prostitutas e cafetinas, gente de todo tipo, enfim — conta-se com os favores dos orixás e encantados para resolver problemas e aflições do mundo material, do amor, da sexualidade, das relações sociais (Prandi, 2009, p. 55).

O mito da violência sofrida por Iemanjá e que dá luz a Xangô, Ogum, Olocum, Olossá, Oiá, Oxum, Obá, Oxóssi, Oquê, Ajê Xalungá, Xapanã, Orum, Oxu, Exu e outros orixás é, nesse sentido, o mito que elucidada o surgimento de parte do panteão iorubá. A história narra que Orungã, filho de Iemanjá e Aganju, rapta e viola a mãe, com o desejo incestuoso de seu amor:

Da união entre Obatalá, o Céu,
e Odudua, a Terra,
nasceram Aganju, a Terra Firme, e Iemanjá, as Águas.

Desposando seu irmão Aganju,
Iemanjá deu à luz Orungã.
Orungã nutriu pela mãe incestuoso amor.
Um dia, aproveitando-se da ausência do pai,
Orungã raptou e violou Iemanjá.
Aflita e entregue a total desespero,
Iemanjá desprende-se dos braços do filho incestuoso
e fugiu (Prandi, 2001, p. 382).

Ao fugir, a mãe cujos filhos são peixes cai desfalecida e, com o rompimento de seu ventre descomunal, nascem os orixás. Além disso, de seus seios nasceram as montanhas que formaram dois rios e que, adiante, tornou-se o mar. Na descrição da mitologia dos orixás:

Perseguiu-a Orungã.
Quando ele estava prestes a apanhá-la,
Iemanjá caiu desfalecida
e cresceu-lhe desmesuradamente o corpo,
como se suas formas se transformassem em vales, montes, serras.
De seus seios enormes como duas montanhas nasceram dois rios, que
adiante se reuniram numa só lagoa, originando adiante o mar.
O ventre descomunal de Iemanjá se rompeu
e dele nasceram os orixás:
(...)
Cada filho de Iemanjá tem sua história,
cada um tem seus poderes (Prandi, 2001, p. 382 - 383).

Iemanjá, entretanto, incorpora elementos humanos, como na fúria que destrói a primeira humanidade ou na traição à Ogum, e isso está presente de forma completa e complementar no romance. Veremos, entretanto, que esse desejo por ser filho-esposo de Iemanjá é uma feição que não necessariamente está fincada no terreiro de candomblé, mas em uma tradição popular em que o mito engendra-se.

No romance amadiano, esse aspecto popular caracteriza ainda o surgimento da Bahia. A incorporação do mundo material (o surgimento da Bahia) ao mito afro-iorubá (violência de Orungã), demonstra como o surgimento e a formação do mundo está ligada também ao mito de Iemanjá, que por ser dona do mar é, também, dona do romance:

Ela era mais bonita que todas e os desejos dele eram todos para ela. E, um dia, não resistiu e a violentou. Iemanjá fugiu e na fuga seus seios romperam, e assim, surgiram as águas, e também essa Bahia de Todos-os-Santos. E do seu ventre, fecundado pelo filho, nasceram os orixás mais temidos, aqueles que mandam nos raios, nas tempestades e trovões (Amado, 2008, p. 86).

O romance também menciona o sequestro dos saveiristas por parte de Iemanjá. Essa dimensão também está presente na mitologia dos orixás, ou seja, também é um dos diferentes itans (histórias sagradas e orais) transmitidas nos terreiros de candomblé. Na passagem da

morte de Guma, veremos que o orixá é quem o leva – em noite de lua – para o mistério, cumprindo a profecia e o desejo dos saveiristas:

Algum tempo depois a tempestade serenou. A lua apareceu e Iemanjá estendeu seus cabelos sobre o lugar onde Guma desaparecera. E o levou para as viagens misteriosas das terras misteriosas de Aiocá, para onde vão os valentes, os mais valentes do cais. O vento havia jogado o Pacote Voador na areia do porto (Amado, 2008, p. 286).

De modo similar, a mitologia recorre ao sequestro, ao uso e a devolução dos amantes de Iemanjá, agora em um outro plano espiritual. No enredamento, veremos que a tensão entre desejo-amor-vingança assume no orixá sua condição sacro-humana, sua força que apresenta ao interlocutor a forma de ser orixá:

Certa vez saiu de sua morada nas profundezas do mar
e veio à terra em busca do prazer da carne.
Encontrou um pescador jovem e bonito
e o levou para seu líquido leito de amor.
Seus corpos conheceram todas as delícias do encontro,
mas o pescador era apenas um humano
e morreu afogado nos braços da amante.
Quando amanheceu, Iemanjá devolveu o corpo à praia
(Prandi, 2001, p. 390).

Elucida-se, portanto, a raiz do mito e a razão pela qual é doce morrer no mar. Iemanjá escolhe e ser escolhido funciona como que em um troféu. É o desejo de Janaina, é o desejo do marítimo. Os saveiristas, por sua vez, “a amam e até esquecem as mulheres quando os cabelos da mãe-d’água se estendem sobre o mar” (Amado, 2008, p. 244). Quem não suporta, nessa conjuntura, são as noivas e esposas. O romance estabelece de forma muito clara:

Lívia pensa com raiva em Iemanjá. Ela é a mãe-d’água, é a dona do mar, e por isso, todos os homens que vivem em cima das ondas a temem e a amam. Ela castiga. Ela nunca se mostra aos homens a não ser quando eles morrem no mar. Os que morrem na tempestade são seus preferidos. E aqueles que morrem salvando outros homens, esses vão com ela pelos mares afora, igual a um navio, viajando por todos os portos, correndo todos os mares. Destes ninguém encontra os corpos, que eles vão com Iemanjá. Para ver a mãe-d’água muitos já se jogaram no mar sorrindo e não mais apareceram. Será que ela dorme com todos eles no fundo das águas? Lívia pensa nela com raiva. A estas horas ela estará com pai e filho que morreram na tempestade e talvez até que eles lutem por ela, eles que foram tão amigos toda a vida. Morrendo, ainda o pai quis salvar o filho (Amado, 2008, p. 25).

Em sua articulação mítico-popular, as noivas e esposas oferecem flores, espelho e perfumes, pedindo que deixe seus noivos e maridos viverem e lhes darem condições de vida: boa pesca aos pescadores, bom tráfego aos saveiristas. O aspecto entre homens do mar e

homens da terra rodeia o mito e a operacionalidade exercida por ele no romance. O caráter sexual de Iemanjá demonstra sua natureza humana, mas também sua forma popular. Apesar do itan ser claro nessa dialética mãe-esposa, essa força estrutura-se com mais afinco em sua articulação popular, no mito encarnado e vivido pelo romance.

Outros dois momentos do romance evocam a mitologia afro-iorubá para formatar e dar sentido ao romance, de forma estética-ideológica. Inicialmente, a festa de Iemanjá. O 2 de fevereiro é apresentado descritivamente de forma lírica, empregando um sentido filosófico e construindo uma imagem que dá conta da fé e da espiritualidade popular do cais:

Nessas noites o mar fica de uma cor entre azul e verde, a lua está sempre no céu, as estrelas acompanham as lanternas dos saveiros, Iemanjá estira preguiçosamente os cabelos pelo mar e não há no mundo nada mais bonito (os marinheiros dos grandes navios que viajam todas as terras sempre dizem) que a cor que sai da mistura dos cabelos de Iemanjá com o mar (Amado, 2008, p. 81).

Verger (1981) elabora que esse momento na Bahia, explicitamente no Rio Vermelho, é um dos momentos em que a representação latina do orixá ganha uma dimensão macro na formulação sacra. Assim, a representação de Iemanjá no dois de fevereiro é “frequentemente representada sob a forma latinizada de uma sereia, com longos cabelos soltos ao vento” (Verger, 1981, p. 71), dando, portanto, envergadura à forma sagrado-popular.

É interessante, entretanto, evidenciar que a relação do mito no romance aparece sempre quando a exploração empregada aos trabalhadores do mar ganha um enredamento estético. Aqui surge uma relação a qual esse estudo desvela, a elocução metafórica por parte do mito na sustentação do saveirista.

Uma leitura apressada do romance e sem um olhar crítico com pé na realidade pode concluir que o mito funciona como uma sustentação da exploração e aliena o saveirista para que ele se mantenha nessas condições. Entretanto, não é esse o sentido do mito no romance. A estrutura aqui é garantir um sobressalto entre a forma com que o saveirista encontra para sobreviver a essa exploração.

A relação dialética entre mito e romance está presente na própria eufemização do sofrimento, na construção de um mecanismo de suporte à vida frente aos desastinos e covardias de sobrevivência do cais no capitalismo periférico dos anos 1930. Sem Iemanjá, o romance, além de fetichizado e sem afinco social, não garantiria um motivo para a sobrevivência e para a aventura do saveirista.

É indubitável, portanto, reconhecer que mito e romance estabelecem um jogo de sentidos próprio do cunho de ser histórico e de ser popular. Na narrativa amadiana, Iemanjá é

quem garante sobrevivência ao saveirista, garantindo que ele tenha motivos suficientes para retornar ao mar, tendo em vista que são péssimas as condições de vida no cais.

Mito e história transcendem o romance. Em *Mar Morto*, Iemanjá e saveirista descrevem de forma muito bem construída os dilemas da sociedade dos anos 1930 e atravessam mar aberto buscando no lírico forma documental. É mar, documento e estética frente a frente com a história do Brasil.

4.8 Mar: mito e História (entre o lírico e o narrativo)

O mar de guerra vai lembrar meu nome

Nem todo mar é calmo (é doce morrer no mar)

(Baco Exu do Blues. *Mar de Guerra*. 2025)

Talvez a primeira impressão que o leitor engajado de *Mar Morto* venha a perceber é uma certa desconstrução do próprio padrão romanesco. Isso ocorre de forma significativa na obra e tem uma razão: “Em *Mar morto* ele perde francamente o pé e se afunda na pura poesia. O documento esvaece diante do ímpeto lírico, e o romance se faz quase poema” (Candido, 1992, p. 25). O que elucida-se na crítica de Candido (1992) é justamente a forma literária que se redimensiona na composição do romance. O que antes era a pura descrição da realidade, de forma documental, agora ganha força lírica, musicalidade e transita entre os temas que se aglutinavam nos terrenos da poesia.

Mar Morto é, nesse sentido, um retrato realista, com camadas ideológicas e com lado acerca da composição formativa de nosso país. O romance de 1936 nos leva à centralidade das contradições de seu tempo e do nosso percurso histórico. A crítica literária concebe essa obra como um momento decisivo para o romance amadiano de 1930. É o momento do trabalhador do mar e da composição lírico-narrativa. É o tempo da documentação poética da história (Candido, 1992).

Há uma categoria que constrói o eixo narrativo-lírico em *Mar Morto*: o mar. Candido (1992) aponta para a penetração do elemento no romance amadiano que deslança movimento na obra literária fazendo uma espécie de rodízio entre a condição de ser obra de arte e de ser objeto histórico. Assim, a figura do mar no romance amadiano é mais que uma composição local, é uma composição altamente estética que projeta e condensa certa mediação entre a história, a estética e a precisa relação entre as personagens com o enredo do romance:

O mar penetra com *Jubiabá*, e daí por diante não lhe é mais possível livrar-se da sua obsessão. Antônio Balduino a sente, e ela volta na sua vida, de modo periódico, como um refrão de fuga e de mistério. *Em Mar morto ele invade o livro todo, pois que ele é o livro*. Como

Baldo, os meninos de *Capitães da Areia* se agitam pelas praias, onde moram, onde amam, escutando o apelo da água. *Terras do sem fim* começa por um episódio marítimo. *O mar é o preâmbulo do drama do cacau* (Candido, 1992, p. 46-47, grifo nosso).

O mar, nesse sentido, exerce funções estéticas extremamente profundas na estrutura do romance. Entender isso é fundamental para ter afinco com o projeto que é construído a partir desse elemento. É nítido que, em *Mar Morto*, é ele quem faz o atravessamento de todos os eixos dialéticos da formação da obra. O mar é dono do saveirista e, sendo assim, torna-se dono da obra literária:

O mar é o dono de todos eles. Do mar vem toda a alegria e toda a tristeza porque o mar é mistério que nem os marinheiros mais velhos entendem, que nem entendem aqueles antigos mestres de saveiros que não viajam mais, e, apenas, remendam velas e contam histórias (Amado, 2008. p. 16).

Não obstante, é importante reconhecer que o estabelecimento do mar como um espaço que transcende ao próprio material (Harvery, 2015). Assim, ao assumir-se como macroestutural, o espaço aqui amplia-se na dimensão formal do romance e ganha corpo para uma matéria puramente realista.

Ocorre que na análise da forma a qual o mar dispõe-se no romance, é indissolúvel também a composição formal do texto literário. O que Amado (2008) constrói a partir do mar, do cais, do saveiro, da Iemanjá, é – para além do traço mediador-realista – uma inquietação que consolida o romance como gesto poético, como linguagem lírica que abandona o puramente descritivo, mas também não recorre ao idealismo burguês.

Na narrativa, também é importante compreender como as dimensões histórico-estéticas ligam-se ao destino desvelando a exploração dos trabalhadores do mar. Esse narrador depreende elementos líricos ao compasso que narra a trajetória de sobrevivência dos saveiristas. Entretanto, esses elementos mergulham o leitor na centralidade tensionada dos anos 1930: a dimensão macro de um desenvolvimento que não dá conta das mazelas sociais e do escárnio como política de manutenção do capitalismo. Abandonar o mar, nessa ótica, significa abandonar a história, fetichizar os rumos da realidade. Realidade essa que impõe destino: “Só os que vivem no mar sabem quanto é impossível abandoná-lo. Mesmo para aqueles que não podem olhar a face de um amigo nem fitar a lua brilhante no céu” (Amado, 2008, p. 187).

Assim, o mar é quem articula os eixos dialéticos do romance, dando forma para a composição do romance. Na relação entre mito e história, é ele quem media a elocução metafórica entre o humano e o sagrado, entre a formatação afro-iorubá (Iemanjá afogando

amantes no mar) e a estratificação social imposta à classe de saveiristas (exploração). Em compasso, a relação homens do mar-homens da terra é completamente ligada ao elemento estético. Sem ele, Livia não existe e – muito menos – Guma. Veremos, nesse sentido, que Bueno (2012) chama atenção para a trança entre mar e a trajetória Guma–Livia. Em sua análise, o desfecho de Livia assumindo o saveiro e tornando-se Iemanjá viva articula de modo significativo a experiência entre mar-existência:

O mar está morto para Livia porque Guma, que para ela é o mar, está morto. E está morto também porque, ao desafiar o poder de le-manjá, ela mata o poder que o mar tem de ditar o destino dos marinheiros. Mas não está morto para os homens do mar ganha-rem seu sustento - ou as mulheres, agora que Livia o navega (Bueno, 2012, p. 108).

Também articula-se poesia-documento-história a partir da concepção do mar. Aqui, a estética romanesca ganha uma condição lírica, abandonando a narração descritiva pura e dando gole estético ao povo. Candido (1992) assinala que o trabalho amadiano é, em matéria crítica, uma construção da poesia do povo:

No trabalho de revelação do povo como criador, que assinalei atrás, nenhum escritor se apresenta de maneira mais característica do que Jorge Amado. Os seus livros penetram na poesia do povo, estilizam-na, transformam-na em criação própria, trazendo o pro-letário e o trabalhador rural, o negro e o branco, para a sua experiência artística e humana, pois ele quis e soube viver a deles (Candido, 1992, p. 44).

O narrador de *Mar Morto*, de forma honesta, também opera buscando o plano lírico-narrativo, tomando o mar como elemento central dessa condição. Sua forma de olhar para si próprio como um homem de terra que elucida e busca o gênero humano, ele quer se fazer Livia e ao se fazer a personagem ele consolida um aspecto dinâmico do produto amadiano. Não há aqui uma imposição em cadeia do que é terra e do que é mar, na realidade essa forma é dialética e joga com o romance conforme ele vai se aperfeiçoando.

O mesmo acontece de forma significativa com o engajamento e mobilização no cais. A greve dos estivadores e a consciência despertada por Dulce e Rodrigo elucidam o mote narrativo, mas o médico é poeta e da espoliação faz poesia, documenta a partir de um processo estético esse tecido que é real e existente. No autoquestionamento artístico de Rodrigo, o mar é a figura que elucida o horizonte, o fim, o milagre sonhado por Dulce quando vislumbra esse mesmo objeto estético.

A categorização estética de *Mar Morto* exige do crítico literário uma certa ambição frente aos poderes da linguagem literária. Compreender as nuances e os jogos que narrador,

personagem, enredo, espaço, tempo e construção linguística penetram na estrutura do romance fortalece, de modo estratégico, o entendimento articulado do todo. Guma, Livia, narrador, Iemeanjá, cais, mar e saveiro projetam muito mais que uma imagem metapoética. Projetam uma estrutura complexa da estrutura articulada do romance.

Nesse sentido, a análise impera as dimensões e caracterizações dialéticas que desdobram o romance, mas também influem a sua tensão político-ideológica. A estratégia amadiana alinhada estruturalmente forma e conteúdo para dar ao povo existência na composição do romance. Essa relação é mediada através de uma composição lírico-narrativa, ou seja, atravessada pela interação poesia-documento-história, muito bem defendida por Candido (1992).

5. Considerações Finais

É inegável que, na pavimentação dos caminhos da literatura brasileira, Jorge Amado tenha cumprido um papel fundamental. Impossível pensar um sistema literário nacional sem a transformação que o baiano de Itabúna tenha construído na forma romanesca produzida pelo decênio de 1930. Entender isso é, de modo sincero, reconhecer que a literatura brasileira é fruto do esforço de uma série de escritores e escritoras que consagraram-se na tentativa de reescrever a frente histórica provocando e evocando os sentidos humanos e colocando nossa gente frente a frente com a nossa história.

Ainda que seja inegável o papel amadiano na constituição do sistema literário nacional, me parece fundamental que uma monografia escrita em tempos de tamanho imediatismo crítico entenda a história como fonte segura para produção de análise imanente, cuja função do texto literário é apresentar, em profundidade, o cerne dialético dessa locomotiva. Assim, ainda que incontestável, o legado amadiano e seu lugar no cânone sofre com a tentativa de seu apagamento, por meio da exclusão de certo “cancelamento” (Alves, 2001). Do pensamento identitário ao cerne autoritário e extremista do conservadorismo, Amado não representa um escritor cujo lugar na estrutura literária é valorizado. Entretanto, relembro o que honestamente nos apresenta Bergamo (2012, p. 83): “Sabemos, pois, que o homem passa, mas a obra fica, como certamente ficará a de Jorge Amado”.

Na ousadia de interpretar os dilemas que a crítica literária impõe à Jorge Amado, este trabalho apresentou que, ainda que com muitos dilemas formativos de costuras do romance brasileiro, o romancista tem um primor estético-ideológico no recorte estilístico do Brasil. Sabe-se que a orientação crítica depreende de sua condição ideológica. Assim, nenhuma crítica à Jorge Amado é puramente estética, sendo, muitas vezes, um reflexo dos melindres de uma postura que não se dá conta da força linguística, cultural e histórica que os romances amadianos penetram no bojo de nosso sistema literário.

No entanto, não é papel da crítica literária ser puramente odiosa ou sabuja de escritores ou obras. Seu papel é facilitar a comunicação, selecionando fatos e identificando mecanismos histórico-estéticos que apontam para a formação nacional. Antonio Candido é honesto nesse sentido. Em *Poesia, documento e história* ele elucida:

Jorge Amado não tem, evidentemente, as qualidades da análise. Nem paciência, nem minúcia, nem engenhosidade, nem senso da aventura interior, nem capacidade de isolamento. Não obstante os seus personagens são tão ricos e tão vivos quanto os dos mestres analistas. Mais vivos, talvez, porque vivem a vida sadia de relação, e não perdem em vitalidade o que ganham em profundidade. Como o seu

autor, que os faz existir graças à sua faculdade surpreendente de intuição (Candido, 1992, p. 48).

Aqui, conforme nos orienta o crítico literário, Jorge Amado é um escritor que amadurece no percurso do tempo. Sua forma estética de construção de personagens penetra a infinidade de contradições formativas do país, dando profundidade aos elementos que circundam o romance, que formatam sua experiência e consolidam sua infraestrutura. Esse processo de amadurecimento crítico, evidenciado por Candido (1992) mostram que a força de nossa literatura também está em sua condição de reconexão com o mundo estético-histórico ao qual o escritor está fincado:

E ter cabido este privilégio ao mais indisciplinado dos seus representantes, ao Jorge Amado descuidado e impaciente dos livros anteriores, é um símbolo, não sem beleza, da força que tem a inteligência ordenadora do artista sobre o material bruto da evidência documentária e o impulso irresistível da inspiração. Graças a essa força, *Terras do sem fim* é um dos grandes romances contemporâneos (Candido, 1992, p. 54 - 55).

No que tange ao pavimento estético que dá originalidade ao romance amadiano e que – certamente – o sustenta no sistema literário é justamente sua constituição enquanto romancista popular que, através de um processo poético-documental, consegue dar conta da imensidão de percalços aos quais o país e seu povo está fincado. Observemos também que alguns outros eixos transformam, em termos estruturais, a configuração do romance a partir de Jorge Amado: a primeira destaca pelo impasse da falta, muito presente em *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966), cuja forma dialética do sim ou não, apresentam uma condição formativa da comunidade brasileira; a segunda que vislumbra um processo narratológico que apropria-se da narrativa oral e do folheto popular – formas muito encontradas no projeto cultural soteropolitano – para a formação da linguagem literária romanesca; a terceira que evidencia a antecipação amadiana frente a fatos sociais, como caso do olhar para as dimensões de gênero e o movimento da personagem feminina na dimensão narrativa (Alves, 2006).

Ainda que a ficção de Jorge Amado possua diferentes desníveis perceptíveis ao contexto da boa crítica literária, é inegável que a superação do egoísmo de analisar descuidadamente suas obras se faz cada vez mais emergente. No lugar, é preciso refletir e considerar que a ressignificação do seu terreno literário aprofunda e apresenta um país em formação, caminhando com veias abertas e alçando um projeto de independência, a se fazer com muitos outros setes de setembro – para referir-me ao excelente ponto dado por Machado de Assis. Essa ressignificação, por sua vez, é explicada por Alves (2006):

Estaria, talvez, aqui, a possibilidade de resposta a minha indagação. Extrapolando a crítica estética e as ideologias partidárias há outras possibilidades de leitura da produção de Amado. Ainda não tenho certeza de que sua produção traz em si um sentido que pode ultrapassar o discurso colonizador, mas pela leitura dos estudos atuais, começo a perceber que, mesmo sem deixar de lado o viés ideológico e o imaginário colonizado e conciliador de suas narrativas, há possibilidades de ressignificado da ficção amadiana (Alves, 2006, p. 207).

Dada a cadência da recepção crítica amadiana, vemos que *Mar Morto* caminha no sentido de enrijecer não só o projeto estético do baiano, mas como de todo um segmento romanesco na literatura brasileira. A obra inaugura uma face sólida em que o caráter lírico funde-se na prosa do romance, dando hidratação para a formatação literária do decênio de 1930. Decênio responsável pela documentação do impasse industrial, trabalhista e autoritário do regime varguista e do redimensionamento nacional engendrado.

Assim, ao tomar o âmago do romance, o trabalhador do mar consegue dizer seus dilemas, sem que a fetichização da obra literária ocorra. Ora, o tom amadiano é o tom do engajamento, ele desemboca na política, não nasce dela. A feição do projeto estético que articula o espaço (cais na Bahia), o mito (Iemanjá) e a personagem (homens de terra e homens de mar) constrói um alinhamento histórico-ideológico propício para que a formação nacional seja plenamente evidenciada no romance.

O projeto de literatura dos anos 1930, necessariamente, passa pelo projeto político disputado pela intelectualidade brasileira no período. O tempo da polarização, muito bem descrito por Candido (1989b), (Lafetá (2000) e Bueno (2006) apresenta a necessidade do plano cultural de dar conta desse acúmulo informacional e, principalmente, dessa tomada de consciência do subdesenvolvimento por parte do romancista, que antecede a política e a economia (Candido, 1989b).

É nesse clima que *Mar Morto* irá desaguar suas tensões e dilemas histórico-estéticos. O romance amadiano, ao debruçar-se sobre o cais, o saveiro, a relação afro-brasileira e o trabalho, consegue aprofundar as dimensões exigidas pelo tempo em que foi escrito, elucidando diferentes relações dialéticas.

A dimensão inicial circunscreve a função posta ao mito frente à história. Nesse sentido, trata-se do jogo dialético proposto entre ambas. O mito dá mediação ao tecido histórico, enquanto a existência do mito depende, necessariamente, do bojo histórico apresentado no romance. Iemanjá, nesse sentido, cumpre com a forma realista, dando dimensão à complexidade da estrutura material da sociedade baiana.

Ainda nessa perspectiva, o mito de Iemanjá sustenta uma elocução metafórica que relaciona-se diretamente com a condição espoliativa imputada aos trabalhadores do mar. Não no sentido de aliená-los para essa exploração, mas de dar mecanismos para que a dureza do sistema servil não os levem ao trágico destino de Rufino. Mito e espoliação cumprem aqui um jogo dialético que assume ao mundo real e mitológico do saveirista e como estes se relacionam em uma cadeia realista.

Como terceira dimensão dialética, alinhamos e reestruturamos a partir de um detalhamento imanente do que propõe Bueno (2012) a relação entre homens do mar e homens da terra, onde o estabelecimento da tensão entre ambos é sustentado pela força que o mar penetra no romance. Guma e Livia, nesse sentido, representam figuras históricas e a costura que os une é sustentada pela própria figura do mar na construção romanesca.

Por outro lado, apresentamos como estruturante para a crítica literária amadiana o reconhecimento da dimensão poesia-documento-história como marco não só em *Mar Morto*, mas no conjunto de romances produzidos por Jorge Amado no seu percurso pelo sistema literário.

Nessa roupagem, o estudo acerca de Dulce e Rodrigo linearmente conceituou a forma da intelectualidade nos anos 1930, dando corpo a sua estrutura que, assim como penetra o cais, a fábrica e o campo no decênio, também penetra o romance em análise. A consciência política parte, necessariamente, de um esforço coletivo entre esta intelectualidade e a tomada de consciência frente a realidade reificada do saveirista.

Por fim, o narrador de terra também é destrinchado, apresentando suas intromissões e onisciências na frente do romance. A aproximação da força narrativa com Livia também apresenta um experimento narratológico amadiano que costura forma, conteúdo e espaço para produção de uma figura que observa todas as faces da história, mas que possui lado e emite, direta e indiretamente, opiniões sobre os eixos que circunscrevem o romance.

É no encontro do Brasil com sua história que *Mar Morto* alinhava as contradições, as utopias, os medos e os melindres do cais. Tal trabalho é feito com primazia estética, dotada de rigidez na forma lírico-documental, onde mar, saveiro, Iemanjá, Bahia e trabalho imprimem a imagem de um país atrás da propaganda varguista.

O romance, a partir de sua organização histórica, é recuperado em sua forma proletária, dando vida e voz aos trabalhadores e seus dilemas. Essa forma, compreendida como romance proletário, foi capaz de construir certa superação ao projeto estético burguês, sem deixar de lado o trabalho desfetichizador da literatura engajada. Aqui, “a objetividade e o

caráter documental se apresentam (...) apoiados na ótica do 'proletariado' em oposição a um subjetivismo atribuído ao pensamento burguês” (Almeida, 1979, p. 117).

Enquanto um dos dilemas ao romance contemporâneo se apresenta na forma de “dessujeitar” o autor da condição espoliativa, *Mar Morto* me parece uma resposta estética a este dilema. Aqui, em sua forma engajada, o leitor encontrará, no cerne da primazia estética, uma força política, que não esconde ou mascara a autoria da espoliação. Entretanto, trata-se de uma obra não panfletária e realista, cuja força está exatamente no seu modo de reproduzir os dilemas da história, a partir de um processo histórico que humaniza e caracteriza os processos de alienação e reificação no capitalismo periférico no qual o Brasil se encontra.

Jorge Amado, capitão de longo curso – aos termos bergamonianos, apresenta-se como romancista corajoso, acima de tudo. Isso ocorre porque sua obra desafia os limites da vida política e da polarização no Brasil dos anos 1930. Obras queimadas, perseguição de seus ideais demonstram que o autor é linha de frente para mentes autoritárias. Sua postura, entretanto, revela um homem apaixonado pelo Brasil e pelo povo brasileiro.

Em *Mar Morto*, o menino de 24 anos, trouxe o saveirista, a partir de um processo autoral muito bem marcado, ao centro da história, com sua mitologia, sua paixão, seus medos e suas condições de trabalho. Esse processo inaugura, de forma significativa, um olhar literário acerca da conjuntura trabalhista no Brasil.

Por fim, como o mar atravessou a história de Guma, que por sua vez atravessou o projeto estético de Jorge Amado, é inegável que este romance atravessa integralmente o sistema literário nacional e internacional, com sua tradução para diversos países. São nestas traduções que um Brasil que emerge para além dos estereótipos e folclorizações é apresentado ao mundo. Reafirmo – audaciosamente – o que diz Bergamo (2012), o legado amadiano está para a história, como a história está para o baiano, sendo indiscutível o seu papel na consolidação de um projeto humanizador de literatura e de democratização do protagonismo no romance brasileiro, desta vez cedido ao trabalhador do mar — esse sujeito coletivo que Jorge Amado convida a nos emprestar sua história para contar as histórias do cais, histórias de vida e de morte, histórias que deságuam nas Terras de Aiocá.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Jorge Amado: política e literatura*. Rio de Janeiro: Campus, 1979.
- ALVES, Ivã. A recepção crítica dos romances de Jorge Amado. In: *COLÓQUIO JORGE AMADO: 70 ANOS DE JUBIABÁ*, 2006, Salvador. Colóquio Jorge Amado: 70 anos de Jubiabá. Coordenação de Bete Capinan. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2006. p. 99-116.
- _____. De paradigmas, cânones e avaliações - ou dos valores negativos da produção literária de Jorge Amado. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 197-207, 2001.
- AMADO, Jorge. *Mar Morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BASTOS, Hermenegildo. Dialética – Por quê? Para quê? O comércio com o imprevisível: leitura de Esaú e Jacó. In: *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. p. 123-148.
- BERGAMO, Edvaldo. Jorge Amado, capitão de longo curso. *Revista USP*, São Paulo, n. 95, p. 72-83, 2012.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- _____. Uma releitura do Mar Morto. *Revista USP*, São Paulo, n. 95, p. 101-109, 2012.
- CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. In: *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. A revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989b. p. 181-198.
- _____. Direito à Literatura. In: *Vários Escritos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017. p. 169-191.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989a. p. 140-162.
- _____. Poesia, documento e história. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992. p. 41-55.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FRAGA, André Barbosa; LAGO, Mayra Coan; MOURELLE, Thiago. Interpretações sobre a Revolução de 1930: história e historiografia. *Antíteses*, Londrina, v. 15, n. 29, p. 220-249, jan./jul. 2022.

- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.
- HARVEY, David. O espaço como palavra-chave. Tradução livre de Letícia Gianella. *Em Pauta: teoria social e realidade contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 35, p. 126-152, 2015.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *Arte e sociedade*. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- MUSSOLINI, Gioconda. Aspectos da Cultura e da Vida Social no Litoral Brasileiro. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 81-98, 1953.
- PILATI, Alexandre; CORRÊA, Ana Laura dos Reis; COSTA, Deane Maria Fonseca de Castro e. O modo de ser história da obra literária. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. p. 39-54.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. Religião e sincretismo em Jorge Amado. In: *O universo de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 1, 2009. p. 46-61.
- SANTANA, Geferson. Jorge Amado, o realismo socialista e o romance proletário: historiografia e crítica literária (1931-1937). *Izquierdas*, Santiago, v. 49, p. 58-78, 2020.