

Uma releitura de *Mar Morto*

Luís Bueno

Desde *Jubiabá*, Jorge Amado parece ter se apercebido de que a adoção do romance proletário por ele experimentado em *Cacau* e *Suor* seria muito difícil entre nós. Na síntese que ele mesmo elaborou num artigo sobre *Os Corumbas*, de Amando Fontes, esse romance proletário teria as seguintes características:

“A literatura proletária é uma literatura de luta e de revolta. E de movimento de massa. Sem herói nem heróis de primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade. Fixando vidas miseráveis sem piedade mas com revolta. É mais crônica e panfleto (ver *Judeus sem Dinheiro*, *Passageiros de Terceira*, *O Cimento*) do que romance no sentido burguês” (Amado, 1933, p. 292).

Não é difícil perceber como esse figurino foi seguido em *Suor*. Ali, o conjunto de habitantes de um cortiço na ladeira do Pelourinho, em Salvador, vive uma vida miserável,

**Peixe, de Pierre Verger
(Itapuã, Salvador, 1946-47)**

LUÍS BUENO é professor de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura na Universidade Federal do Paraná.



Fundação Pierre Verger

minuciosamente fixada. Também em conjunto – portanto sem que se estabeleça um herói de primeiro plano – eles se revoltarão e integrarão uma grande manifestação proletária que agita a cidade. Crônica e panfleto.

Em *Jubiabá*, o projeto muda porque o principal elemento dentre aqueles que puseram *Suor* de pé, a criação de um protagonista coletivo, é abandonado. Aqui, há um herói de primeiríssimo plano, que faz com que a narrativa se aproxime definitivamente do romance no sentido burguês, gênero que se funda na exploração da individualidade e no qual o protagonista tem função estruturante. Mas os demais elementos, que não são estruturais mas conformam a intenção política, permanecem. *Jubiabá* representa, nesse sentido, uma admissão da importância da exploração do indivíduo no romance. Mas é possível fazer de um outro indivíduo o herói do romance proletário, e *Jubiabá* faz essa redefinição ao narrar a história de um herói popular – e marginal: criado no morro, capoeirista, malandro.

O passo seguinte, *Mar Morto*, é mais difícil de compreender. Nele, o mergulho no popular se aprofunda, já que toda a ação se passa, se não sob a influência de forças sobrenaturais nascidas da religiosidade popular da Bahia, pelo menos em relação com elas. A primeira das três partes tem o título de “Iemanjá”, e é sob o domínio da orixá que vivem os personagens, trabalhadores marinheiros que moram na beira do cais de Salvador. A repetição de que aquelas vidas são regidas por um destino inescapável – morrer no mar para encontrar Iemanjá – parece incompatível com a revolta e a luta. Lutar para que se o destino já está traçado?

É nesse sentido que o livro tem sido lido, o que causou um efeito bastante curioso na época de seu lançamento. A Fundação Graça Aranha, conservadora, concedeu-lhe um prêmio, e intelectuais que se definiam como espiritualistas, como Tasso da Silveira (1962), louvaram o livro. Em Portugal, José Régio (1939, p. 205) chegou a usar aquele elemento que a crítica considerou o definidor de *Mar Morto* – seu lirismo – para combater

a visão de literatura defendida pelo futuro líder comunista Álvaro Cunhal. Em contrapartida, a esquerda o viu, no mínimo, com desconfiança. Rubem Braga (1937, p. 3) afirmou acidamente que o romance mereceu os elogios do jornal integralista *A Ofensiva*, que tanto haviam irritado seu autor, e o acusou de poetizar a pobreza.

Em artigo publicado por ocasião do lançamento de *Terras do Sem Fim*, em 1943, Antonio Candido definiu essa transição em termos da relação entre poesia e documento que haveria na literatura de Jorge Amado. Se a intenção em *Suor*, segundo o crítico, ainda era a de ser um documentário, “a poesia esperava o sr. Jorge Amado atrás das esquinas dos seus cortiços. *Jubiabá* vive dela, e adquire graças a ela uma amplitude até então desconhecida na nossa literatura”. No entanto, em “*Mar Morto* o sr. Jorge Amado perde francamente o pé e se afunda na pura poesia” (Candido, 1992, p. 49).

A literatura de Jorge Amado tomaria outros rumos. A partir do final da década de 1950, ele passaria a ser visto, pelo menos pela crítica universitária que se afirmava nesse período, como um escritor comercial. É como se aquela abordagem poetizada e redutora da vida dos homens e mulheres pobres se tornasse uma fórmula capaz de produzir sucessivos *best-sellers*.

Em 1973, quando foi publicado *Tereza Batista Cansada de Guerra*, Walnice Nogueira Galvão sintetizou essa visão numa crítica muito contundente a tudo o que o escritor baiano vinha fazendo. É significativo que os elementos – ou problemas mesmo – apontados por ela no romance da década de 70 houvessem sido localizados em *Mar Morto*. É o caso da “glorificação do povo”, que resulta numa “idealização da miséria” (Galvão, 1976, p. 16) – Rubem Braga (1937, p. 3) falara em “poetização da vida miserável” –, e da exploração daquilo que, ambigualmente, “admite, para quem quiser, a leitura materialista; mas a outra, a sobrenatural, que se dá como metafórica, é que é a ‘lirica’, a das peças de resistência onde o autor mostra que sabe ser poeta quando quer” (Galvão, 1976, p. 18) – Graciliano Ramos (1946, p. 22) di-

ria que “certos estribilhos (‘É Doce Morrer no Mar’) dizem o contrário do que o autor pretende sustentar”, ao referir-se à presença de um destino decidido no plano do sobrenatural narrada em tom lírico.

Antes, porém, de tratar desses dois elementos, vamos cuidar de um terceiro, este mais especificamente de técnica narrativa, que, de alguma maneira, antecede e dá forma a todos eles: o uso do discurso indireto livre. Dirá a crítica: “Esta arma estilística de que Jorge Amado tão bem sabe se servir, o discurso indireto livre, permite a seus escritos a irresponsabilidade. Pois eles são narrados, sem que haja um narrador, por uma voz misteriosa que flui não se sabe de onde” (Galvão, 1976, p. 18). 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.

Nesse aspecto decisivo *Mar Morto* se distancia muito. E por dois fortes motivos. O primeiro é o fato de que o discurso indireto livre raramente é empregado no romance. Mesmo nas cenas em que as personagens estão solitárias, o procedimento é o de narrar de fora, mais descrevendo do que trazendo à tona do discurso pensamentos e sensações. Veja-se, por exemplo, o suicídio de Rufino, narrado no seguinte tom: “E na hora em que subiu pela última vez (já não percebia a canoa sem canoeiro que ia desgobernada) desfilaram perante seus olhos todos aqueles a quem o negro amara” (Amado, 1944, pp. 201-2). O segundo é o de que o narrador – que se quer confundir com o autor –, logo numa nota de abertura, coloca-se em relação tanto com o mundo a que pertencem suas criaturas quanto ao em que vivem seus leitores:

“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 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, 1944, p. 11).

O autor que se apresenta nessa nota manifesta ter feito uma imersão voluntária e voluntariosa – “Agora eu quero” – no universo popular de seus personagens, mas tem consciência de que será, como o leitor, sempre um estrangeiro ali – “dificilmente um homem da terra entende o coração dos marinheiros” –, mesmo que ame as suas histórias. De qualquer maneira, é alguém que pode mediar as relações entre esses dois espaços sociais. Sua posição pode ser entendida como semelhante à dos dois personagens letrados do romance, a professora, dona Ester, que ensina as primeiras letras aos meninos – e só as primeiras porque eles precisam trabalhar e invariavelmente abandonam a escola –, e o dr. Rodrigo, médico com ancestrais marítimos que sente uma atração e uma simpatia enorme pela vida à beira do cais.

Há algo de idealizado nesses dois personagens, assim como nessa posição de simpatia do narrador. Mas também está presente, contrabalançando-a, uma problematização que estava ausente das obras anteriores. Em *Suor* e em *Jubiabá*, um narrador que adere aos valores populares e revolucionários

1 Noutro trabalho (Bueno, 2006) caracterizamos de forma mais rigorosa toda a produção de Jorge Amado na década de 30, em contraste com a de Graciliano Ramos, no que diz respeito à simplificação a que submetia a representação desse outro de classe. Mas a consideração de *Mar Morto* a partir de um outro ponto de vista, o das relações do romance de 30 com Guimarães Rosa, lançou luz sobre certas características do romance que nos levaram a esboçar esta releitura.

assume-se como porta-voz desses valores. Não há qualquer distanciamento porque a simpatia resolve tudo. Aqui, ainda que timidamente, já que “nem os velhos marinheiros entendem” o mistério do mar, manifesta-se uma consciência de que não bastam vontade e simpatia, ao mesmo tempo que se enfatiza sua necessidade. Afinal, há uma separação radical entre os homens da terra e os do mar – vale dizer, entre as classes no Brasil – que precisa ser vencida.

Seja como for, o narrador de *Mar Morto* assume claramente uma posição, com consciência de seus limites, e é a partir dela que construirá toda a narrativa. Não se abre espaço aqui para o tipo de irresponsabilidade denunciado por Walnice Nogueira Galvão em *Tereza Batista Cansada de Guerra*. E a divisão entre homens do mar e homens da terra é enfrentada no romance em mais de um nível de sua estrutura¹.

O mais evidente desdobramento dessa divisão se manifesta na constituição do casal de protagonistas, Guma e Lívia. Se o rapaz é a encarnação dos valores do mar – por pertencer a uma longa estirpe de marítimos e por ser desde muito jovem um habilíssimo navegador –, a moça pertence ao grupo dos homens da terra. Plenitude e sofrimento marcarão simultaneamente a trajetória desses amantes. Para Guma – assim como para as mulheres que pertencem ao mar – o destino está marcado, é natural. Exatamente por ser natural, ele tem o efeito positivo de intensificar os relacionamentos, uma vez que cada noite de amor pode ser a última antes do chamado final de Iemanjá. É essa a marca do relacionamento de um casal um pouco mais velho, muito harmonioso, mestre Manuel e Maria Clara. A mulher tem consciência dos perigos a que o homem está sujeito, mas jamais fica prisioneira do medo. Lívia, ao contrário, faz da fatalidade uma obsessão e vive em constante sobressalto. Termina por obter a promessa de Guma de que ele abandonará a vida de mestre de sa-

***Bom Jesus dos Navegantes,*
de Pierre Verger (Salvador, 1948)**



Fundação Pierre Verger



veiro e eles passarão a viver na cidade. Mas o destino de marinheiro de Guma impedirá essa transição, e o rapaz morrerá numa noite de tempestade, antes de poder cumprir o que prometera.

A presença do sobrenatural, que em *Mar Morto* se identificaria a esse destino inescapável do encontro do marinheiro com Iemanjá e encarnado no estribilho “é doce morrer no mar”, pode bem dar a medida do cuidado com que Jorge Amado cuida dessa divisão. No sobrenatural se projetam tanto a visão dos valores populares quanto o enquadramento ideológico do romance – e também aquela consciência da divisão entre o mundo do narrador e o das personagens.

O romance começa pela fatalidade da morte de dois marinheiros – o pai, Raimundo, e o filho, Jacques – numa noite de tempestade. A sina de Judith, a mulher de Jacques, que está grávida, não é fácil. Sem o sustento garantido pelo trabalho do homem, só terá duas opções: ou se prostitui ou enfrenta uma vida terrível de privações, vivendo de pequenos trabalhos mal pagos. Na lógica do romance, não há possibilidade nem mesmo de um novo casamento porque a vida em comum cimentada pela tragédia sempre anunciada prende a mulher ao marido mesmo depois de morto. Ao tratar disso, o narrador diz que os homens, ao contrário, depois de mortos pertencem a Iemanjá. E mesmo vivos: “Todos a amam e até esquecem as mulheres quando os cabelos da mãe-d’água se estendem sobre o mar” (Amado, 1944, p. 27). E os cabelos não são metáfora, como garante o narrador: “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” (Amado, 1944, p. 27).

Walnice Nogueira Galvão encontra na presença do sobrenatural, em *Tereza Batista Cansada de Guerra*, o ponto no qual o narrador, por meio do discurso indireto livre, opera o milagre de satisfazer a todos

sem se comprometer, buscando permanecer simpático tanto aos valores do mundo letrado moderno quanto aos do mundo popular: “se ele [o leitor] forma com os progressistas irracionistas, fica satisfeito; se com os progressistas naturalistas, põe o sobrenatural na conta do ‘lírico’” (Galvão, 1976, p. 18).

Em *Mar Morto* não. 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, e por mais de um motivo.

O primeiro, e mais evidente deles, é a caracterização de Guma, o herói popular de *Mar Morto*, muito diferente da de Antônio Balduino, de *Jubiabá*, traçado esse sim com grande nível de idealização. Sim, Guma também aparece idealizado: é um menino invulgarmente inteligente – o mais inteligente dentre todos os que passaram pela escola de dona Ester – e poderia sair do cais e assumir as funções intelectualizadas do “homem da terra”. Além disso, muito jovem já é um mestre perfeito de saveiro, capaz de bater, numa corrida, o melhor dos pilotos, exatamente o mestre Manuel, marido de Maria Clara.

Antônio Balduino também era bom em tudo o que fazia: lutar capoeira e boxe, tocar violão, fugir da polícia ou o que quer que seja. Mas é um marginal, e precisa se manter nos limites que separam a marginalidade na qual se fermenta a subversão da ordem que levará à revolução daquela que configura o banditismo cujo único objetivo é o dinheiro. Balduino pode ferir as leis, que são injustas, e enfrentar a polícia, mas jamais se distanciará de um código moral estreito. É assim que, numa cena de velório, que Graciliano Ramos (1946) considerava a grande passagem da obra de Jorge Amado até ali, Balduino defenderá uma menina que, entregue à sua própria sorte, transforma-se em presa fácil dos libidinosos de plantão. Sua macheza, nesse caso, não conflita com o código de ética e, ao invés de vencer os concorrentes pela posse da menina, ele a afirmará ao protegê-la dessa posse forçada,

controlando o próprio impulso sexual e forçando os outros a fazê-lo.

Guma não é um marginal – e, aliás, nem propriamente um proletário, já que é dono do saveiro em que navega. Seu relacionamento com Lívia, por exemplo, não é propriamente convencional porque os tios da moça, homens da terra, não aceitam a ligação entre eles, o que os obriga a planejar uma fuga. Mas essa fuga termina em casamento, que, realizado na igreja de Nossa Senhora do Monte Serrat, frequentada pelos marítimos, afasta qualquer sinal de marginalidade dessa ligação, pois a oficializa, ao mesmo tempo em que a planta na beira do cais – e não na cidade. Guma, entretanto, não é capaz de se conter e termina por trair Lívia com Esmeralda, a mulher de Rufino, seu grande amigo. Essa traição parece importante para o narrador, já que ele a prepara de forma exageradamente longa, por páginas e páginas. Guma resiste ao assédio de Esmeralda, uma mulata cujo corpo é descrito como uma tentação, por conta do amor de Lívia e da lealdade ao amigo. Acaba se deixando levar em momento especialmente delicado, uma noite em que Lívia, grávida, passa mal e quase perde a criança.

Qual a função disso tudo na trama? Em princípio nenhuma porque nada deriva daí. Rufino mata Esmeralda e se suicida – o que afasta qualquer possibilidade de Lívia ter notícia do que ocorrera. Só rumores subsistiriam. O filho nasce saudável, e a vida do casal segue adiante na maior normalidade. Não é, portanto, sobre o enredo que o episódio incide, mas sobre a caracterização de Guma. Ele rompe com algo mais importante do que a lei: os laços de lealdade que o ligam às pessoas mais próximas. Comete o erro que o Balduíno, de *Jubiabá*, não cometera. O efeito final é o de ele perder sua aura de perfeição – movimento que revela a consciência do narrador acerca dos exageros da idealização do homem do povo.

O episódio de sua morte também se liga a uma linha que ele não poderia ter cruzado – e que os heróis idealizados não cruzam. Ele se associa ao crime – e não ao “crime”

social, que busca o fim da injustiça. Depois de perder o saveiro num naufrágio, compra outro e fica devendo dinheiro. Para quitar essa dívida e poder cumprir a promessa feita a Lívia de se converter num “homem da terra”, transporta mercadorias de grandes navios em alto-mar para pequenos portos a serviço de um contrabandista vulgar e muito rico. Numa dessas viagens apanha uma tempestade e, ao salvar o filho desse mesmo criminoso, morre afogado. Aqui se mistura o que há de fraco em Guma – pois cedeu ao apelo do crime banal – e o que há de grandioso – a fidelidade aos valores “do mar”, que obrigam o marinheiro a empregar todas as suas forças para salvar qualquer naufrago, coisa que, aliás, já fizera antes em situação muito difícil.

No final das contas, seu corpo não é encontrado – e isso indica que o grandioso prevalece, já que Janaína se recusou a devolvê-lo, pois os mais bravos merecem a distinção de permanecer com a rainha do mar dessa maneira. Mas não se anula a fraqueza. A morte ocorrida durante uma ação que trai os valores dos homens do mar também é uma punição porque o priva, muito jovem, da vida comum com Lívia. Em suma, a narrativa procura relativizar a idealização do herói popular, ainda que para isso lance mão de recursos um pouco desajeitados, como é o episódio com Esmeralda, pouco orgânico em relação ao todo.

Mas em relação à morte de Guma ainda caberia perguntar: e no que seu destino é diferente do de todos os marítimos arrancados dos braços de suas mulheres? Ora, o que o diferencia é exatamente a mulher, Lívia. 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.

Durante quase todo o romance, Lívia não tem grande destaque. Somente duas características a diferenciam das demais mulheres de marítimos: sua origem na cidade e sua be-

leza. Graças a elas, ficavam abertas a ela saídas vedadas a outras viúvas, como Judith, a viúva do início da narrativa. A beleza abria possibilidade de outros casamentos, já que todos os homens do cais a desejavam. Ou poderia voltar para a casa dos tios na cidade, reconvertendo-se aos valores dos homens da terra e seguindo normalmente a vida que lhe estava prevista antes de conhecer Guma – o que, tudo indicava, seria sua escolha, já que pretendia retomar essa vida juntamente com o marido, antes do acidente.

Qualquer uma dessas opções manteria a fatalidade do destino. Em ambos os casos, ela escaparia daquilo que o estribilho anuncia, não por superá-lo, mas sim porque aquele destino não era o dela, mulher da terra e da cidade. Assim seria fácil tanto romper sua ligação com Guma, para aceitar novo marido, como voltar à cidade. Nada sairia do lugar, e a fatalidade permaneceria intacta, tanto quanto se ela se prostituísse ou caísse na miséria das pequenas tarefas.

O que ela fará, entretanto, é algo muito diferente, o que dará ao desfecho de *Mar Morto* um alcance muito maior do que a crítica tem admitido. Ela assumirá o comando do saveiro de Guma e se tornará uma imprevisível mestre de saveiro, como nunca houvera. É claro que há uma outra personagem no romance, Rosa Palmeirão, que fugira aos papéis previstos para a mulher ao abraçar uma vida errante de aventureira e valentona. Mas esse caminho está na marginalidade social e a descaracteriza, na lógica do romance, como mulher, pois se afirma pela capacidade “masculina” de bater em qualquer homem. Na velhice, todavia, lamenta-se porque essa masculinização a privou da maternidade, que procura repor ao participar da criação do filho de Guma e Lívia.

O movimento de Lívia é outro. 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 lhes eram vedados, sem que

isso implique marginalização ou masculinização. Até porque é permanecendo mulher que ela – e com ela toda a narrativa – contradirá o refrão. Se a morte dos homens no mar tem a função de saciar o apetite sexual da mãe-d’água, fornecendo-lhe amantes, de que lhe serviria aquela mulher? De nada.

Não é à toa que nela se projetará a figura da própria Iemanjá, num significativo curto-circuito. O velho Francisco, tio de Guma, chegara à velhice porque fora tão bravo marujo que tivera o raro privilégio de não precisar morrer para ver a mãe-d’água. Não vivera a doce experiência de morrer no mar porque tivera vivência ainda mais doce – e prevista pelo fatalismo do estribilho. É esse homem, testemunha ocular da carnalidade da divindade, quem gritará num amanhecer, na beira do cais, ao ver Lívia ao leme do saveiro e reconhecer a deusa: “Vejam! Vejam! É Janaína” (Amado, 1944, p. 267). A decisão de Lívia, a um só tempo, nega o mito popular e o reinstaura, agora no mundo material que os homens da terra também reconheceriam. Lembre-se que a visão de Lívia-Iemanjá, acessível a todos, é descrita como o início da superação de uma outra fatalidade, a da pobreza, já que anuncia uma outra transformação, o milagre que a velha professora esperava, ela que se cansara dos milagres de Deus: o milagre dos homens que, juntos, acabariam com a pobreza.

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 valoroso dos jovens. O mar está morto para Lívia porque Guma, que 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 Lívia o navega.

A esta altura é possível perceber que o percurso do narrador, na verdade, não pretende aproximar-se daqueles do médico e da

professora. 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. O resultado desse gesto de alguma forma contradiz o intento: afinal, trata-se de um livro, o corolário do letramento dos homens da terra. Mar morto? Talvez não, porque esse objeto procura – não mais do que isso – participar do universo popular na medida em que este o anima. A última frase do livro, a única coisa que sucede à identificação de Livia com Iemanjá, é a seguinte: “Assim contam na beira do cais” (Amado, 1944, p. 268). Trata-se de um esforço a mais – um que Livia não faz, pois não há esforço em seu amor por Guma – de radicalização do gesto de converter de vez a história do homem letrado em valor popular, reivindicando um lugar no mundo dos homens do mar.

Esse talvez seja sinal involuntário de que subsistira no projeto de *Mar Morto* algo da crença ingênua presente nos romances anteriores de que a simples simpatia converteria o homem letrado em representante legítimo

do homem do povo, já que ele não resiste à tentação de fazer de seu livro uma tradução concreta do muito que o povo de Iemanjá tem para contar².

No outro plano, a desistência do caminho que *Mar Morto* abre em sua obra, com a volta para o documento em *Capitães da Areia* (para retomar a expressão de Antonio Candido), talvez confirme, pelo menos, que o próprio Jorge Amado tenha admitido a justeza das críticas que os companheiros da esquerda lhe fizeram.

Nada disso, no entanto, anula a complexidade que *Mar Morto* atingiu e que não ficou clara no tempo de seu lançamento. Hoje, se tentamos nos desvencilhar dos extremos de julgamento e retomamos o escritor agora centenário com a experiência de quem já leu a complicada fusão de popular e erudito que um escritor como Guimarães Rosa foi capaz de produzir, é possível reconhecer as qualidades do romance e entrever a importância de Jorge Amado na tradição literária brasileira, que ainda está por ser aquilatada.

2 Se bem que essa conversão do erudito ao popular não é de todo impossível. Numa festa de aniversário em Curitiba, há cerca de quinze anos, o escritor Cristovão Tezza contou uma curiosa experiência que teve na ilha de Superagui, no litoral do Paraná, numa noite nos anos 70, depois de ouvir uma história contada pelos pescadores do lugar na qual reconheceu o trecho de *Os Velhos Marinheiros*. Cito de um e-mail recente em resposta a um pedido meu de lembrar o episódio: “eu comentei alguma coisa tipo ‘parece aquela história do Jorge Amado, do Vasco Moscoso de Aragão’ (não lembro se é bem esse o nome do personagem, acho que sim, não?), ao que um pescador imediatamente pegou o gancho e prosseguiu: ‘Eu já ouvi falar dele, era um grande safado que levou todo mundo na conversa’. Foi algo assim. Lembro que ele falou com grande convicção”. Teria a história de Jorge Amado se transformado numa daquelas que os homens do mar contam como suas?

BIBLIOGRAFIA

AMADO, Jorge. “P. S.”, in *Boletim de Ariel*. Ano II, n. 11. Rio de Janeiro, ago./1933.

_____. *Mar Morto*. 2ª ed. São Paulo, Martins, 1944.

BRAGA, Rubem. “Luiz da Silva e Julião Tavares”, in *Revista Acadêmica*, n. 27. Rio de Janeiro, mai./1937.

BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo/Campinas, Edusp/Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. “Poesia, Documento e História”, in *Brigada Ligeira e Outros Escritos*. São Paulo, Unesp, 1992.

RAMOS, Graciliano. “Decadência do Romance Brasileiro”, in *Literatura*, n. 1. Rio de Janeiro, set./1946.

RÉGIO, José. “A um Moço Camarada, Sobre Qualquer Possível Influência do Romance Brasileiro na Literatura Portuguesa”, in *Seara Nova*, n. 609. Lisboa, 15/4/1939.