

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS**

Luiza Venturini

**ASSIM CONTAM NA BEIRA DO CAIS:  
JORGE AMADO, A POESIA EM *MAR MORTO***

Florianópolis  
2019

Luiza Venturini

**ASSIM CONTAM NA BEIRA DO CAIS:  
JORGE AMADO, A POESIA EM *MAR MORTO***

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação  
em Letras Português do Centro de Comunicação  
e Expressão da Universidade Federal de Santa  
Catarina como requisito para a obtenção do  
Título de Bacharel em Letras Português.  
Orientadora: Professora Doutora Tânia Regina  
Oliveira Ramos

Florianópolis  
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Venturini, Luiza

Assim contam na beira do cais : Jorge Amado e a poesia  
em Mar Morto / Luiza Venturini ; orientadora, Tânia Regina  
Oliveira Ramos, 2019.

49 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de  
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras Português,  
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Letras Português. 2. Jorge Amado. 3. Mar Morto. 4.  
Literatura Engajada. 5. Poesia. I. Oliveira Ramos, Tânia  
Regina . II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Graduação em Letras Português. III. Título.

*Beira Mar*

*Sou moradora das areias,  
de altas espumas: os navios  
passam pelas minhas janelas  
como o sangue das minhas veias,  
como os peixinhos nos rios...*

*Não têm velas e têm velas;  
e o mar tem e não tem sereias;  
e eu navego e estou parada,  
vejo mundos e estou cega,  
porque isto é mal de família,  
ser de areia, de água, de ilha...  
E até sem barco navega  
quem para o mar foi fadada.*

*Deus te proteja, Cecília,  
que tudo é mar - e mais nada.*

(Cecília Meireles)

## RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tem por objetivo identificar e desenvolver relações entre a poesia inserida no romance *Mar morto*, publicado em 1936, de Jorge Amado, e alguns de seus poemas, do período de 1941-1942, disponíveis no seu acervo presente no Núcleo de Literatura e Memória (nuLIME) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). A fim de contextualizar e embasar a leitura do romance e dos poemas de Jorge Amado, são abordadas algumas noções de *literatura engajada* e *literatura social*, bem como de *prosa e poesia*, a partir de Terry Eagleton, Jean-Paul Sartre, Jean Roche, entre outros cujas considerações me permitiram construir um debate em torno de tais objetos.

**Palavras-chave:** Jorge Amado. *Mar Morto*. Literatura Engajada. Poesia.

## ABSTRACT

This work aims to identify and develop relationships between the poetry present in the novel *Mar morto*, published in 1936, by Jorge Amado, and some of his poems, from the period of 1941-1942, available in the Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Núcleo de Literatura e Memória (nuLIME) author's collection. In order to contextualize and support the reading of Jorge Amado novel and poems, some notions of engaged literature and social literature, as well as of prose and poetry, are introduced from Terry Eagleton, Jean-Paul Sartre, Jean Roche and others whose considerations allowed me to build a debate around such objects.

**Keywords:** Jorge Amado. *Mar Morto*. Engaged Literature. Poetry.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>6</b>
<b>2 ACHADOS E PERDIDOS.....</b>	<b>8</b>
<b>3 ENTRE A VIDA E A OBRA DE JORGE AMADO .....</b>	<b>10</b>
<b>4 LITERATURA E ENGAJAMENTO .....</b>	<b>14</b>
<b>5 BUSCANDO UMA PERSPECTIVA CRÍTICA .....</b>	<b>19</b>
<b>6 A POESIA E O ENGAJAMENTO EM <i>MAR MORTO</i> .....</b>	<b>23</b>
<b>7 JORGE AMADO, POETA.....</b>	<b>30</b>
7.1 LEITURA DE “GESTO NO NAVIO” .....	30
7.2 LEITURA DE “CANÇÃO DO BARQUEIRO DE SÃO FRANCISCO” .....	31
7.3 LEITURA DE “EPIGRAMA DO POETA MODERNISTA”.....	33
<b>8 ANTES DE FECHAR A MALA.....</b>	<b>39</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>41</b>
<b>ANEXO A – PROSA POÉTICA “GESTO NO NAVIO” .....</b>	<b>43</b>
<b>ANEXO B – POEMA “CANÇÃO DO BARQUEIRO DE SÃO FRANCISCO”.....</b>	<b>44</b>
<b>ANEXO C – POEMA “EPIGRAMA DO POETA MODERNISTA” .....</b>	<b>47</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em 2011, a Professora Doutora Tânia Regina Oliveira Ramos, coordenadora do Núcleo de Literatura e Memória (nuLIME), da Universidade Federal de Santa Catarina, recebeu “mais de 1000 páginas de correspondências, textos, rascunhos, manuscritos, poemas, de um período da história política brasileira (1941-1942), da história literária e da vida do escritor baiano [...]” (2012, p. 156), como conta em seu ensaio *Fragmentos para uma história ainda não escrita: Jorge Amado e o Partido Comunista no exílio 1941-1942*.

O período de 1941-1942 corresponde ao autoexílio de Jorge Amado, na Argentina e no Uruguai, durante a ditadura de Getúlio Vargas. Pode ser comprovado também, por meio desses documentos, que, nesses dois anos, o escritor dedicou-se a escrever a biografia do líder comunista Luis Carlos Prestes, a pedido do Partido Comunista.

Como observa a professora,

O próprio autor pouco falava desses dois anos, silenciara sobre essa fase de sua vida, esse vazio, essa lacuna se justifica pela história contida numa “mala”, imagem que melhor representa a nossa pesquisa, porque no ato da doação assim foi a expressão usada. (RAMOS, 2012, p. 157).

De forma semelhante, Muraca (2011) aborda a produção poética de Jorge Amado. Ao mencionar a grande quantidade de crônicas do escritor que não foi publicada, o autor registra que

[...] os poucos versos que produziu também ficam no espaço do entre-lugar, apenas disponível para aqueles que se aventuram pelas salas da fundação mencionada [Fundação Casa de Jorge Amado]. *Estrada do Mar*, o único livro de poesias do baiano de que se tem notícia, foi publicado com recursos próprios em 1938 e, desde então, não houve reedições. Ao se colocar esse esquecimento, pode-se levantar uma questão: tais textos de Jorge Amado são relevantes para a crítica e para os leitores em geral? (MURACA, 2011, p. 1, grifos do autor).

Assim, deparamo-nos com o silêncio e o esquecimento que rondam a “mala” de Jorge Amado e, conseqüentemente, seus poemas. Contudo, as pesquisas desenvolvidas a partir do recebimento da “mala” contribuíram para que esse silêncio fosse sendo quebrado, de modo que pude ter conhecimento do rico acervo de Jorge Amado a partir das comunicações nas IX e X Semana Acadêmica de Letras da UFSC, nos respectivos anos de 2015 e 2016.

Portanto, à Fundação Casa de Jorge Amado, mencionada por Muraca, soma-se o acervo do nuLIME. Além disso, a respeito dos poemas do escritor, podemos retomar a questão citada:



“tais textos de Jorge Amado são relevantes para a crítica e para os leitores em geral?” (MURACA, 2011, p. 1).

Ao entrar em contato com os poemas presentes no acervo, pude descobrir o poeta Jorge Amado e, por indicação da Professora Tânia Ramos, minha orientadora, ler *Mar morto* (2008), esse “romance-poema”, como chamou o crítico Jean Roche (1987).

Sendo assim, busquei desenvolver relações entre o romance *Mar morto* e os poemas de Jorge Amado, sob os conceitos de *engajamento literário* e *literatura social*, situando o debate entre as explanações de Terry Eagleton, Jean-Paul Sartre, Jean Roche, entre outros que abordaram esse tema ou cujas considerações me permitiram construir um diálogo para com tais objetos de estudo.

No primeiro capítulo, apresentei brevemente o conceito de *arquivo* segundo Jacques Derrida (2001), uma vez que para este trabalho utilizei o material presente no acervo de Jorge Amado, assim, faz-se necessário esclarecer a perspectiva a partir da qual o entendo.

No segundo capítulo, busquei contextualizar o escritor e sua obra por meio de duas de suas entrevistas, dos anos de 1981 e 1997, com a intenção de refletir sobre a problemática “vida e obra”, bem como de investigar possíveis menções às suas produções poéticas.

No terceiro capítulo, adentrei a questão do engajamento literário, com foco nas considerações de Sartre, que estabeleceu diferenças entre o engajamento na prosa e na poesia. Dessa maneira, tentei entender seu pensamento e, por fim, compará-lo, principalmente, ao de Volóchinov.

No quarto capítulo, apresentei um pouco a respeito da vertente crítica marxista voltada ao estudo da literatura, conforme Eagleton, em busca de delimitar uma perspectiva teórica que me permitisse compreender melhor a relação entre literatura e sociedade e, conseqüentemente, o engajamento literário, questão que circunda a produção poética de Jorge Amado, bem como seu romance *Mar morto*.

No quinto capítulo, discorri sobre como a poesia se insere nesse romance e como é possível perceber sua relação com o engajamento.

No sexto e último capítulo, propus uma leitura de três poemas de Jorge Amado e tracei conexões entre eles e *Mar morto*.

## 2 ACHADOS E PERDIDOS

No início de minhas pesquisas, busquei, entre originais de Jorge Amado, organizados e restaurados pelas pesquisadoras do Núcleo de Literatura e Memória da UFSC, os poemas que logo iriam compor o *corpus* deste trabalho, instigando-me a tratar do Jorge Amado poeta. Portanto, foi por meio da experiência com o arquivo que tal interesse foi despertado.

O conceito de *arquivo* é posto em questão por Derrida em *Mal de arquivo - uma impressão freudiana* (2001), ensaio no qual o filósofo expõe as concepções de incompletude e de desvinculação com a ideia de origem e de verdade absoluta.

Não devemos começar distinguindo o arquivo daquilo a que o reduzimos frequentemente, em especial a experiência da memória e o retorno à origem, mas também o arcaico e o arqueológico, a lembrança ou a escavação, em suma, a busca do tempo perdido? Exterioridade de um lugar, operação topográfica de uma técnica de consignação, constituição de uma instância e de um lugar de autoridade (o arconte, o *arkheion*, isto é, frequentemente o Estado e até mesmo um Estado patriárquico ou fatriárquico), tal seria a condição do arquivo. **Isto não se efetua nunca através de um ato de anamnese intuitiva que ressuscitaria, viva, inocente ou neutra, a originalidade de um acontecimento.** (DERRIDA, 2001, p. 8, grifos meus).

Por meio do enunciado destacado, podemos considerar que a experiência do arquivo, de resgatar os fragmentos e as reminiscências, na tentativa de aproximá-los cada vez mais de uma aparente totalidade significativa, jamais é “inocente ou neutra”. Isso porque o modo como lemos e interpretamos os registros é atravessado pela nossa própria subjetividade, sendo possível, por exemplo, que demos destaque para um ou outro acontecimento e que escolhamos, entre várias peças, uma que se relacione a esse acontecimento, e assim por diante, numa grande tecedura de conexões. Além disso, o arquivo nunca estará completo, pois novas descobertas podem ser feitas, bem como novas leituras, preenchendo mas também abrindo lacunas.

Dessa forma, é possível notar que o trabalho com o arquivo se configura como uma forma de poder, na medida em que seu(s) detentor(es) têm à sua disposição inúmeras possibilidades de contar uma história. A própria palavra “arquivo”, derivada de *arkhê*, como aponta Derrida, “designa ao mesmo tempo *começo* e *comando*” (p. 11, grifos do autor), e o guardador e intérprete do arquivo seria o arconte.

No entanto, ao contrário da concepção clássica de arquivo, em que este é tomado como fixo e um reflexo direto dos acontecimentos, faz-se necessário considerar que existem lacunas e esquecimentos no processo de arquivamento, o que torna impossível que todos os acontecimentos estejam registrados.

Birman (2008) aponta para a relevância do pensamento de Derrida sobre a problemática do arquivo, uma vez que é por meio dele que se constitui a tradição, “pelos arquivamentos promovidos pelo poder e pelo *arconte*”. Assim, é possível entender que as formas de narrar os acontecimentos são feitas por meio da interpretação dos arquivos.

Aqui, por exemplo, escolhi dar destaque à produção poética de Jorge Amado, entre tantas outras abordagens e interpretações que poderiam ser feitas a partir de sua “mala”.

### 3 ENTRE A VIDA E A OBRA DE JORGE AMADO

Uma vez que a produção poética de Jorge Amado, no período de 1941-1942, esteve intimamente relacionada à sua vida política, optei por contextualizar o escritor e um pouco do seu pensamento a respeito de sua própria obra. Para isso, utilizei duas entrevistas, concedidas respectivamente em 1981 e 1997.

Nesses encontros, guiados por algumas dezenas de perguntas, dificilmente se deixam de lado aspectos da vida do escritor, fato que se justifica pela curiosidade em torno das experiências concretas que serviram de inspiração para a composição de sua obra. Isso, evidentemente, tem seus problemas e contradições.

Se lemos uma obra literária sob a ótica da vida de seu escritor, corremos o risco de determiná-la, limitando toda a sua potência de sentidos. Porém, desconsiderar a existência de influências culturais, políticas e históricas na produção literária poderia também ser problemático, pelo menos nesse caso, em que se quer dar destaque à relação entre literatura e sociedade.

Ademais, as entrevistas foram escolhidas por serem uma fonte de busca por possíveis menções à produção poética de Jorge Amado, bem como à poesia em geral, que pudessem abrir caminho para pensar sobre sua experimentação poética, pouco conhecida. Pude descobrir, por exemplo, que a estreia literária de Jorge Amado foi com um poema, intitulado *Poema ou prosa*, publicado em 1927 pela revista *Luva*, e fazia uma sátira aos poemas da época que se debruçaram sobre a problemática do gênero literário. Tratam-se, assim, de conversas com intenções distintas, uma mais biográfica e a outra mais voltada à literatura, as quais abordarei nessa ordem.

Em 1981, o editor da primeira edição de *Literatura comentada*, Antônio Roberto Espinosa, entrevistou Jorge Amado. De início, declara “Nossa intenção é fazer uma entrevista biográfica” (p. 13). Em seguida, baseado em afirmações já feitas pelo escritor, indaga sobre o porquê de ele não gostar de falar sobre si mesmo. Jorge Amado responde: “é uma maneira de ser [...] eu só sou escritor quando estou escrevendo”.

Assim, podemos perceber a complexidade que envolve, mais uma vez, a correlação entre vida e obra. O entrevistador usa a vivência política de Jorge Amado como um dos argumentos para que haja tamanha curiosidade em torno dele, além de questionar o motivo pelo qual a temática de sua obra é bastante marcada pelo social. A essa pergunta, Amado responde que, tendo crescido nas regiões de plantações de cacau, de imediato foi interpelado pelo social, “vendo as condições de vida dos trabalhadores das fazendas” (p. 17).

Ele admite, contudo, não ter lido teóricos e filósofos marxistas. Por isso, diz ser muito ignorante e apenas um homem que luta por causas que considera justas.

O período de 1941-1942, de meu interesse devido ao acervo do nuLIME que engloba esses anos, e sem menção na autobiografia de Jorge Amado, *Navegações de cabotagem*, é comentado pelo escritor. Em 1941, após conversar com partidários do PCB, Jorge Amado decide escrever o livro sobre Prestes, como parte da campanha pela anistia do líder comunista. Conta que sua ideia inicial era ir ao México, onde morava dona Leocádia Prestes, filha de Olga Benário com Prestes. Porém, quando chegou à Argentina, encontrou o material necessário e, então, passou a viver por lá e pelo Uruguai, em 41 e 42.

Jorge Amado volta em 1942 para o Brasil e é preso novamente, por três meses, no Rio de Janeiro. Afasta-se da militância alguns anos depois para voltar a escrever, uma vez que havia passado oito anos sem publicar um romance, devido à sua dedicação ao partido. Nessa época, houve as denúncias aos crimes do stalinismo, quando, ao tomar conhecimento disso, afasta-se do partido. Contudo, ele afirma “Não abandonei a trincheira, faço política escrevendo [...]” (p. 50). Diz, ainda, ter ganhado o humor, arma que pode ser mais destrutiva do que a panfletagem.

Já na entrevista feita pelo *Cadernos de literatura* (1997) o objetivo era o de manter a conversa em torno da literatura de Jorge Amado e “oferecer ao leitor a oportunidade de conhecer melhor o que o escritor pensa atualmente sobre seu ofício” (p. 43). Assim, seu propósito difere daquele em *Literatura comentada*, cuja intenção era focar na vida do escritor. Porém, ambas as entrevistas levantam tópicos que merecem atenção por dialogarem com as questões deste trabalho, como o social na literatura de Jorge Amado, literatura engajada e poesia.

Com respostas sucintas, o escritor fala sobre a relação entre literatura e sociedade.

CADERNOS: O sr. naquela época já suspeitava que a literatura poderia ser um instrumento eficaz de transformação da sociedade?

Jorge Amado: Pelo menos quando lancei o primeiro livro, sim. Essa ligação da literatura com a realidade, com o tempo em que eu vivia, isto já estava em mim desde o princípio. (SALLES, 1997, p. 43)

CADERNOS: O sr. acredita que ainda hoje a literatura tenha a mesma eficácia da época em que o sr. a utilizou para formar uma certa visão do povo brasileiro?

Jorge Amado: Acredito. A importância e o peso da literatura nestas questões ainda permanecem e nós devemos utilizá-la para isso. (SALLES, 1997, p. 43)

A princípio, a afirmação de que se deve utilizar a literatura para “formar uma certa visão do povo brasileiro” parece um tanto vaga. Todavia, é possível entender que, na visão de Jorge Amado, a literatura deve estar em sintonia com o povo brasileiro, falar sobre e para ele. Na medida em que tais narrativas se formam, criam-se determinadas visões do povo brasileiro, o

que também pode configurar-se em uma maneira de conhecermos melhor a nossa história e a nós mesmos.

Sobre os motivos da popularidade da obra do escritor, Eduardo de Assis Duarte (1997) comenta: “Importa prestar atenção à *forma* com que são representados [os personagens] e à *linguagem* da representação. E, em segundo lugar, importa prestar atenção às sincronias históricas que presidem o surgimento dessas heroínas e desses heróis [...]” (p. 89, grifos do autor). Sendo assim, Duarte nega que a intensa formação de leitores de Jorge Amado se dê simplesmente pela colocação do povo como personagem. O autor, em outro ensaio, registra:

É preciso reconhecer [...] a positividade representada pela dignificação amadiana do oprimido, representado não apenas como vítima de estruturas injustas mas como ser humano capaz de compreender as causas da miséria e de buscar formas de atuação política com vistas à sua superação. (DUARTE, 2005, p. 20-21).

Portanto, tal “dignificação do oprimido” pode ser admitida como uma das formas com que o escritor representa seus personagens, o que lançaria sua obra para longe de reducionismos, uma vez que não é de qualquer forma que o escritor coloca o povo na literatura.

No decorrer da entrevista, o assunto torna para o interesse de Jorge Amado quanto a escrever outros gêneros, como conto e peça de teatro. Ele comenta: “para mim, é mais fácil dominar as grandes extensões do que fazer sínteses, que é o que o conto exige. É por isso que me aventurei pouco em outros gêneros. Eu sou mesmo um romancista”. (p. 44).

CADERNOS: O senhor admite ter feito experimentações de linguagem?

Jorge Amado: Eu acho que na minha obra a questão ficcional sempre predominou em relação à linguagem, que de certo modo tem sido uma coisa secundária, se é que podemos falar assim, dentro do meu trabalho. (SALLES, 1997, p. 47).

A poesia pode ser cheia de experimentações de linguagem, mas, na de Jorge Amado, percebe-se uma linguagem mais próxima da prosaica - o que é explicável pela sua preferência declarada pelo gênero romance. Contudo, em *Mar morto*, a linguagem é bem marcada pela prosa poética, como assinala Fábio Lucas, em seu ensaio *A contribuição amadiana ao romance social brasileiro*: “A prosa poética, tão presente em *Mar morto* (2008), será um traço constante em Jorge Amado, ora exagerado, ora exercido controladamente” (LUCAS, 1997, p. 108).

Fernando Paixão, sobre a prosa poética, assinala que

Em geral, a prosa poética costuma recorrer a figuras típicas da poesia, como a aliteração, a metáfora, a elipse, a sonoridade das frases etc. Contudo, o emprego desses elementos subordina-se ao ritmo mais alongado do discurso, voltado para ser, ao final das contas, uma boa prosa. (PAIXÃO, 2012, p. 152).

Já o poema em prosa, diferentemente, “defronta-se com um horizonte de possibilidades mil para a expressão, mas reguladas pelo desafio da concisão” (PAIXÃO, 2012, p. 153). Assim, cada uma das formas de expressão, apesar de terem suas características mescladas, carregam mais do gênero do discurso do qual inicialmente partiram. Na prosa poética, será a prosa; no poema em prosa, será o poema.

No entanto, é importante apontar, ainda segundo Paixão, que “Os conceitos escorregam entre os dedos, repetem argumentos semelhantes por dizeres diferentes e, na verdade, não permitem desenhar um molde que seja pertinente a todos os textos.” (2012, p. 155). Sendo assim, é possível afirmar que o debate sobre os conceitos de *poema em prosa* e *prosa poética* não visa a uma definição estreita e precisa desses gêneros, mas a um exercício de reflexão para com a língua e a linguagem literária.

#### 4 LITERATURA E ENGAJAMENTO

Umberto Eco (1989, p. 233) define *signo* como “um artifício humano usado para pôr alguma coisa no lugar de alguma outra”, que, entre várias funções, também serve “para provocar uma espécie de conhecimento associado a um deleite que se pode chamar de prazer estético, ou artístico, ou mesmo poético” (p. 233). Assim, nesse caso, ele toma os signos como palavras, discorrendo sobre como são usados para que alguns textos sejam considerados prosa e outros poesia, ou seja, duas diferentes modalidades do uso do signo.

Assinala que “É no encontrar e produzir, ou anular, este branco ao redor de uma palavra (ou substituir o branco com um silêncio, ou mudar de linha com um suspiro) que se estabelece a diferença entre prosa e poesia.” (p. 234). É possível entender esse branco como a pausa que sucede os versos. As escolhas de mudar de linha não são feitas ao acaso; elas podem vir a surpreender o leitor que, ao fazer a curva do verso, já se depara com uma nova imagem, podendo associá-la ou não à imagem anterior. “O tamanho do verso é um obstáculo escolhido para provocar um efeito de estranhamento semântico”, complementa Eco.

Na poesia, o conteúdo seria modificado pela expressão (as mudanças de linha, o ritmo, provocando surpresa ou estranhamento), portanto, o conteúdo buscaria se adaptar à expressão. Já na prosa, diferentemente, a expressão é que buscaria se adequar ao conteúdo. Isso pode se relacionar com a natureza da prosa de dirigir as impressões do leitor por meio da linguagem. Entendo que, para isso, a linguagem não pode causar a todo momento estranhamentos, uma vez que o foco está na expressão do conteúdo.

Em seu livro *Que é a literatura?* (2004), Sartre distingue o prosador do poeta, comparando o ofício deste último ao de um pintor.

O escritor pode dirigir o leitor e, se descreve um casebre, mostrar nele o símbolo das injustiças sociais, provocar nossa indignação. Já o pintor é mudo: ele nos apresenta *um* casebre, só isso; você pode ver nele o que quiser. Essa choupana nunca será o símbolo da miséria; para isso seria preciso que ela fosse signo, mas ela é coisa. (SARTRE, 2004, p. 12, grifos do autor).

Assim, para Sartre, a prosa seria feita de signos, mas a poesia não. Seu argumento visa defender que não se deve exigir da poesia que seja engajada. Isso porque só o escritor de prosa poderia induzir o leitor a determinada reflexão, por meio da descrição que faz dos objetos, das pessoas, dos lugares. O pintor, bem como o poeta, seria mais expositor do que o escritor, apresentando e não descrevendo, nos mostrando coisas e não signos. As imagens por si só direcionam menos do que as palavras, e o que o poeta faz é criar imagens.



O escritor, ao contrário, lida com os significados. Mas cabe distinguir: o império dos signos é a prosa; a poesia está lado a lado com a pintura, a escultura, a música. [...] a poesia não *se serve* de palavras, eu diria antes que ela as serve. Os poetas são homens que se recusam a *utilizar* a linguagem. Ora, como é na linguagem e pela linguagem, concebida como uma espécie de instrumento, que se opera a busca pela verdade, não se deve imaginar que os poetas pretendem discernir o verdadeiro, ou dá-lo a conhecer (SARTRE, 2004, p. 13, grifos do autor).

De acordo com Sartre, não há que se engajar a poesia, pois, apesar de ser feita de palavras, tal como a prosa, difere-se desta por não produzir signos, não nomear as coisas. Portanto, seu significado seria tão vazio e deslizante quanto o de uma pintura, já que seria possível entender o que se quiser a partir dela.

Além disso, *servir as palavras*, em vez de *servir-se delas*, dá a ideia de expô-las ao leitor para que este as apreenda como bem entender. Por isso, compreende-se que engajar a prosa seria mais viável do que engajar a poesia. “A prosa é utilitária por essência”, afirma Sartre (p. 18). Já a poesia, sendo majoritariamente metafórica, estaria mais para a interpretação do leitor do que para o direcionamento do escritor. Nela, o significado se transforma em coisa, pois está “fundido à palavra, absorvido pela sua sonoridade ou pelo seu aspecto visual, adensado, degradado [...]”. (p. 14). Assim, com a palavra, não se pretende atingir significado(s), de modo a direcionar a visão e a interpretação do leitor, pelo contrário, abrem-se a ele inúmeras possibilidades, uma vez que a palavra está atrelada à sua materialidade, em favor da produção de imagens, como tinta a compor uma pintura.

A unidade da poesia seria, então, a *frase-objeto*, formada pelas *palavras-coisas*. Como coisa, a palavra não comporta em si mesma um significado. Sendo assim, uma frase pode, por exemplo, tornar-se “por inteiro uma objeção, sem ser objeção a nada em particular” (p. 17); não há nela um propósito. Como exemplo, Sartre nos traz dois versos de Rimbaud: “Ó estações! Ó castelos! / Que alma é sem defeito?”. A respeito deles, enuncia que “Ninguém é interrogado, ninguém interroga: o poeta está ausente. E a interrogação não comporta resposta ou, antes, ela é a sua própria resposta.” (p. 17). Assim, evidencia-se novamente a ideia de que a poesia não pode, como a prosa, direcionar seu sentido, pois não se dirige particularmente a nada.

Se assim é, compreende-se facilmente a tolice que seria exigir um engajamento poético. Sem dúvida a emoção, a própria paixão - e por que não a cólera, a indignação social, o ódio político - estão na origem do poema. Mas não se exprimem nele, como num panfleto ou numa confissão. À medida que o prosador expõe sentimentos, ele os esclarece; o poeta, ao contrário, quando vaza suas paixões em seu poema, deixa de reconhecê-las; as palavras se apoderam delas, ficam impregnadas por elas e as metamorfoseiam; não as significam, mesmo aos seus olhos. A emoção se tornou coisa,

passou a ter a opacidade das coisas; é turvada pelas propriedades ambíguas dos vocábulos em que foi confinada (SARTRE, 2004, p. 17-18).

Dessa forma, o autor esclarece que sentimentos como a paixão e a indignação social, essenciais para um escritor engajado, estão na gênese do poema, mas não são expressos nele, uma vez que as palavras ali sobrepõem-se ao sentimento, mostrando e não descrevendo. A constatação de que a palavra poética se impõe às emoções me remete às experimentações de linguagem, sobre as quais Jorge Amado declarou estarem em segundo plano em sua escrita, assim como a síntese, como pudemos ver a partir de sua entrevista ao *Cadernos*.

Assim, o escritor engajado só poderia ser o prosador, por trabalhar com signos e, devido a isso, ser capaz de dirigir o leitor. Afinal, o propósito da literatura engajada é o de provocar a indignação a respeito de determinada condição da sociedade, e isso, nesse sentido, só é possível se o escritor for capaz de chamar a atenção do leitor para o que coloca em evidência ao nomear as coisas. “Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está sendo visto” (p. 20). Podemos entender, portanto, que o escritor engajado se coloca na escrita; ele é parcial, e sua função “é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (p. 21).

No entanto, cabe aqui questionar se de fato apenas na prosa o autor teria condições plenas de desempenhar tal função. Laércio Souto Maior, em seu livro *Luiz Carlos Prestes na poesia* (2006), dedica um capítulo à poesia social e sua importância. O autor dialoga com Eça de Queiroz, Carlos Drummond de Andrade, Pablo Neruda, entre outros escritores e críticos literários, levantando declarações deles sobre o tema. Logo de início, admite a polêmica em torno da poesia social, que é, “para uns, instrumento autoritário de garrote propagandístico dos partidos revolucionários, que usam e abusam dos seus quadros intelectuais para atingirem, certos ou errados, seus objetivos políticos de conquista do poder” (p. 91). Já “para outros, é a expressão maior das lutas e da alma popular na construção dos alicerces democráticos da nação” (p. 91).

Entre as várias opiniões que Maior resgata, é importante destacar algumas, como as dos poetas Ledo Ivo (1986) e Wislawa Szymborska (1996). Segundo o primeiro, os poetas são pessoas ao mesmo tempo “solitárias e solidárias”, de forma que sua vida pessoal não se separa da vida coletiva. Assim, “toda poesia é política, quer o poeta pertença a um partido ou a uma ideologia nítida, quer proclame a sua imparcialidade ou indiferença diante do turbilhão do mundo, quer se feche numa concha ou numa torre de papel” (p. 92). Face ao mesmo tema, Szymborska enuncia que: “Os poemas apolíticos também são políticos” (p. 96).

Tais afirmações nos permitem pensar que, no ato de comunicar, são feitas escolhas: opta-se sempre por alguma coisa em detrimento de outra. Assim, seria equivocada a ideia de que é possível comunicação sem posicionamento.

A poesia, nesse sentido, também comunica, pois exige um outro a quem possa se dirigir, sendo este outro um leitor ou uma leitora de poesia.

Volóchinov (2017), filósofo pertencente ao círculo de Bakhtin, defende que

Não pode haver um interlocutor abstrato, por assim dizer, isolado; pois com ele não teríamos uma língua nem no sentido literal, tampouco no figurado. Mesmo quando pretendemos viver e expressar *urbi et orbi*, é claro que, na verdade, vemos tanto a cidade quanto o mundo pelo prisma do ambiente social concreto circundante. Na maioria dos casos, pressupomos um certo *horizonte social* típico e estável para o qual se orienta a criação ideológica do grupo social e da época a que pertencemos; isto é, para um contemporâneo da nossa literatura, da nossa ciência, da nossa moral, das nossas leis. (p. 205, grifos do autor).

Ainda, para ele, “O centro organizador de qualquer enunciado, de qualquer expressão não está no interior, mas no exterior: no meio social que circunda o indivíduo” (p. 216).

Desse modo, partindo da ideia de que a poesia é uma forma de comunicação, entendo que, no ato de ler um poema, atuamos como interlocutores dele, na medida em que ele nos toca e nós nos tornamos responsivos a ele. Desse modo, considerar que um poema apresenta *coisas* e não *signos*, seria considerá-lo fora da realidade comunicativa da língua.

No entanto, é preciso ressaltar que a criação artística – neste caso, a literária – possui, sim, suas singularidades, oriundas do que Volóchinov chama de *interação estética*, mas essas não a isolam das outras formas de comunicação (p. 154). Volóchinov explica que “A interação artística fixada em uma obra de arte [...] é absolutamente singular e não pode reduzir-se a outros tipos de interação: ideológica, política, jurídica, moral etc.” – visão que dialoga com o exposto no capítulo das entrevistas sobre determinar a potência de sentidos de uma obra literária, seja por vê-la como expressão da psicologia e da vida do escritor ou por entendê-la como um fim em si mesma.

Porém, segundo Volóchinov, “Uma obra artística, tomada fora desta comunicação [social] e independentemente dela, representa somente um objeto físico ou um exercício linguístico; se faz artística somente no processo de interação do criador com o ouvinte [...]” (p.153).

Entendo que, apesar de Sartre também afirmar que “Só existe arte por e para outrem” (2004, p. 37), a diferença entre seu pensamento e o de Volóchinov reside no tratamento que ambos dão à poesia. Para o primeiro, as especificidades da poesia fazem com que não seja interessante pensá-la sob o viés do engajamento, diferentemente da prosa; enquanto para o

segundo, tais especificidades são essenciais e devem ser consideradas, mas não significam uma separação radical da poesia em relação às outras formas de arte.

## 5 BUSCANDO UMA PERSPECTIVA CRÍTICA

Conhecer a crítica literária marxista torna-se importante uma vez que trata de literatura e sociedade, relação que considero estar bastante presente em Jorge Amado, tanto no seu romance *Mar morto* quanto na sua produção poética.

Segundo Terry Eagleton,

O marxismo é uma teoria científica das sociedades humanas e da prática de as transformar; num plano bastante mais concreto, o que isso significa é que o relato que o marxismo tem para fornecer é a história das lutas dos homens e mulheres para se libertarem de certas formas de exploração e opressão. (EAGLETON, 1976, p. 10)

Além disso, o objetivo da crítica marxista seria o de compreender as ideologias, que se configuram pelas “ideias, valores e sentimentos através dos quais os homens tomam consciência, em diversas épocas, da sociedade em que vivem” (p. 11). Eagleton afirma que só temos acesso a algumas ideologias através da literatura, e compreendê-las nos permite compreender o passado e o presente de forma mais profunda.

Ele explica que a análise histórica da literatura não começou com o marxismo, pois outros autores antes de Marx já haviam tentado explicar a literatura em função da história. Todavia, a crítica marxista seria original pela “compreensão revolucionária da própria história” (p. 15). Tal compreensão revolucionária parte da ideia de que as relações sociais funcionam conforme a maneira como as pessoas produzem sua vida material, como a organização do trabalho que implica determinadas relações sociais. Essa relação foi denominada de *base* ou *infraestrutura* econômica, a partir da qual é constituída uma *superestrutura*, que consiste na ideologia e cuja principal função seria a legitimação do poder da classe dominante. Isso porque as ideias dominantes em uma sociedade são as ideias da classe detentora dos meios de produção.

No entanto, Eagleton atenta para o fato de que esse fenômeno é complexo, pois as ideias dominantes não são traduzidas diretamente pela ideologia, mas englobam perspectivas até mesmo contraditórias.

A arte, para o marxismo, está incluída na superestrutura. Assim, debruçando-se sobre o campo da literatura, Eagleton salienta que escrever bem não depende apenas de estilo, mas da capacidade do escritor de atingir a realidade a fundo. Isso se dá pela situação histórica dele, que lhe permite formar suas percepções particulares. O estilo seria, portanto, um acréscimo a tais percepções, e, conforme Eagleton, não importa à literatura se estas são politicamente reacionárias ou progressistas, mas sim o quanto a tornam significativa.

Porém, como nos aponta o autor, a literatura não é um simples reflexo da base econômica. Ele nos coloca que isso é verificável a partir das grandes realizações artísticas em sociedades pouco desenvolvidas economicamente, como foi o caso da sociedade na Grécia antiga, cita. Além disso, comenta que a arte, bem como o direito, a política e a religião, não caminham harmoniosamente lado a lado, acompanhando-se. Cada elemento se desenvolve em um ritmo próprio.

Dessa forma, sabendo que a literatura não é um reflexo direto da história, parto para um exemplo, dado por Eagleton, do que seria uma leitura “marxista vulgar”. O autor expõe um caso a respeito do poema “The Waste Land”, de T.S. Eliot. Segundo essa leitura, o poema seria determinado pela ideologia e pela base econômica, ou seja, ele seria explicado “como reflexo imediato dessas condições.” (p. 27). Nesse caso, como afirma Eagleton, não há menção nenhuma sobre a situação social do próprio escritor, a complexidade da ideologia e de sua estrutura, nem sobre a forma e a linguagem do poema.

Ainda sobre “The Waste Land”, o autor destaca que “Como poema que é, ele não se *conhece* evidentemente a *si próprio* como produto de uma crise ideológica determinada, pois que, se o fizesse, deixaria de existir.” (p. 29, grifos do autor). Dessa forma, é possível defender que há algo no poema que escapa ao controle de uma análise, que não pode e não deve ser determinado e mensurado.

É exposta, também, a diferença entre interpretação e explicação do texto. A primeira seria uma recusa ao texto tal como ele é, uma duplicação e modificação que o prepara para um consumo mais fácil. A explicação, ao contrário, estaria preocupada em dizer mais sobre o texto, dizendo menos.

Entendo que, posto desse modo, a interpretação torna-se algo próximo de uma verbosidade que, no fim das contas, diz muito pouco sobre o texto de fato, buscando mascará-lo para ser mais fácil de digeri-lo. No entanto, acredito que a interpretação também se faça interessante por corresponder a um leque de possibilidades de significação, dentre as quais podemos escolher a que mais nos agrada, mas admitindo que esta não é, de forma alguma, a única.

Conforme explicitado por Eagleton, uma das formas de se compreender a ideologia é como um modo de falsificação da realidade, pois são “valores, ideias e imagens” (p. 30) que não permitem que o sujeito acesse verdadeiramente o todo da sociedade.

Porém, o autor, a partir de Pierre Macherey (1966), destaca que a arte não se reduz a um reflexo da ideologia dominante (tanto é que, como comenta, muitas obras literárias desafiam o pensamento de sua época, o que a crítica “marxista vulgar” ignora), e ser capaz de contribuir

para a nossa emancipação ideológica. Essa capacidade existe em virtude da ficcionalidade que reside na obra artística, assim distanciando-se da ideologia, o que nos permite enxergá-la. Portanto, a obra de arte está ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia, ela trabalha através desta tensão.

Assim, é enfatizada a importância de se compreender a obra de arte em seu aspecto formal, o que, inicialmente, pode soar estranho se tivermos a ideia de que isso seria mais uma preocupação de vertente formalista, a qual podemos afirmar que em muito se distancia do viés aqui abordado. Todavia, para a crítica literária marxista, deve haver uma unidade entre forma e conteúdo, no sentido de existirem em relação dialética, ou seja, em constante tensionamento.

No entanto, o autor nos mostra a complexidade que envolve esse pensamento, pois há também a ideia de que o conteúdo tem certa preeminência em relação à forma, o que se pode perceber em “As formas são historicamente determinadas pelo tipo de “conteúdo” que têm de incorporar; são alteradas, transformadas, destruídas e revolucionadas à medida que o próprio conteúdo muda” (p. 37).

Antes de adentrar a relação entre forma e ideologia, Eagleton traz uma observação de Lukács a respeito de um dos equívocos cometidos pelo marxismo vulgar: o de considerar como documento social o que a obra literária traz da história, e não como literatura – “Encontramos a marca da história na obra literária precisamente *como literária*, não como qualquer forma de documentação social” (p. 39, grifos do autor).

Isso reforça a noção de que não se deve ignorar o caráter de autonomia da literatura e de suas formas, além de toda a complexidade da estrutura ideológica que ela pode abarcar, mais como uma refração do que como um reflexo. Ou seja, a arte não é uma mera transposição da realidade social, como é uma imagem refletida em um espelho.

A forma literária, contudo, é também ideológica, uma vez que pode sofrer alterações provocadas por mudanças ideológicas, por “novas maneiras de apreender a realidade social” (p. 40). O grande escritor seria, portanto, aquele capaz de unir em uma “totalidade complexa” e dialética o social e o individual.

Também, a posição histórica do escritor estaria diretamente relacionada à sua escrita – Eagleton destaca que o romance histórico geralmente aparece quando o período no qual o escritor se encontra é turbulento, atravessado por revoluções.

Além disso, conforme Macherey, citado por Eagleton, a ideologia não aparece somente quando o texto *diz*, mas também quando ele *não diz*. É nas lacunas e nos silêncios que se pode encontrar a ideologia, por meio da observação do que foi escolhido mostrar e do que não foi.

Desse modo, é possível afirmar que, assim como o arquivo, o texto nunca estará completo, pois o leitor sempre pode produzir novos sentidos a cada leitura.



## 6 A POESIA E O ENGAJAMENTO EM *MAR MORTO*

Jean Roche, em *Jorge bem/mal Amado* (1987), esmiuçou a obra do escritor, com o intuito de analisar como o engajamento pode ser visto em cada um de seus romances. Vale assinalar que o *engajamento* do qual Roche trata é no sentido de “adoção da ideologia e a aceitação da disciplina comunista de que a obra literária traz o testemunho” (p. 205).

Nas suas observações acerca de *Mar morto*, Roche levanta, contudo, uma outra questão que também nos é muito pertinente: a poesia. “Já que [Jorge Amado] escolheu a prosa como forma de expressão, seu lirismo só pode ser transmudado. Mas, longe de abafá-lo, ele o usa. [...] Não seria o seu lirismo contido que cataliza, que cristaliza as combinações da sua criação romanesca?” (p. 78).

Assim, é possível afirmar que o autor considera a existência de uma aproximação de Jorge Amado para com o poético, e que este não seria um elemento irrelevante no todo de sua obra, mas, pelo contrário, bastante notável, fazendo-se mais presente em *Mar morto*.

Não somente alguns capítulos apresentam-se como sendo poéticos (“Cancioneiro do cais”, “Acalanto de Rosa Palmeirão”, “Melodia”, etc.), mas a subdivisão dos capítulos em espécies de canções (uma ou duas páginas), ou estrofes, contribui para dar à prosa uma cadência que é própria da poesia. Mais ainda do que as imagens, o que anima *Mar morto* é o sopro do autor, ele mesmo uma “força da natureza”. Como poderíamos deixar de concordar com a afirmação de que este romance-poema é magnífico? (ROCHE, 1987, p. 81).

O capítulo “Cancioneiro do cais”, mencionado por Roche, é embalado pela canção: “A noite é para o amor... / Vem amar nas águas, que a lua brilha... / É doce morrer no mar...” (p. 19-23). Esses três versos são pincelados ao longo do capítulo, acompanhando Livia na espera de Guma, que tarda a retornar com seu saveiro. “No fundo de tudo, vinda do forte velho, vinda do cais, dos saveiros, de algum lugar distante e indefinível, uma música confortadora acompanha os corpos. Diz que: *É doce morrer no mar...*” (p. 23).

Em “Acalanto de Rosa Palmeirão”, é apresentada a história dessa mulher cujos feitos impressionantes transformaram-se em canção.

Rosa Palmeirão é um nome que soa bem aos ouvidos da gente do cais. Contam muitas histórias dessa mulata. O velho Francisco sabe inúmeras, em prosa e verso, porque Rosa Palmeirão já tem abc e até os cegos do sertão cantam as suas estrepolias [...]. Na noite em que não saem muitos saveiros o velho Francisco narra histórias. É bem verdade que o velho Francisco aumenta as histórias que conta, inventa pedaços inteiros. Mas por mais que aumente nunca dirá mesmo a inteira verdade sobre Rosa Palmeirão. Nenhum contador de histórias desse mundo (e os melhores estão na beira do cais da Bahia) pode dizer tudo que Rosa Palmeirão já fez. (AMADO, 2008, p. 56).

Assim Francisco canta (e conta), com seu violão: *“Rosa Palmeirão tem navalha na saia, / Tem brinco no ouvido e punhal no peito, / Não tem medo de rabo de arraia / Rosa Palmeirão tem corpo bem-feito // Rosa bateu em seis soldados / Na noite de São João / Chamaram seu delegado, / Ele disse: - Não vou lá não. // Veio toda a puliça, / Ela puxou o punhal, / Foi medonho o rebuliço, / Foi uma noite fatal. // Veio orde de trazer / Palmeirão ou morta ou viva... / Ela puxou a navaia, / Só se viu homem correr... // Se de dia era valente, / Valente como ela só... / De noite era diferente, / Dos homens ela tinha dó...”* (p. 56-58).

Dessa maneira, as canções compartilhadas pelo cais tratam diretamente das pessoas e dos sentimentos que habitam seu universo, criando uma atmosfera de união. Elas se fazem presentes em sua rotina e servem tanto de motivação para os empecilhos impostos diariamente pelo mar: *“Corre, corre, meu saveiro / corre, corre com o vento.”* (p. 149); como de consolo para os amantes, que sabem que cedo ou tarde serão separados por Iemanjá: *“A noite é para o amor / Vem amar nas águas, que a lua brilha...”* (p. 19).

Mas também é dura a canção que vem do mar, pois quase sempre “falava em morte e em amor perdido” (p. 51). É dura ainda mais para Lívia, que não viveu toda sua vida no cais e, assim, tal realidade não lhe é natural: *“Velha moda do mar. Por que só falam em morte, em tristeza essas canções? No entanto o mar é belo, a água é azul e a lua amarela. Mas as cantigas, as modas do mar são assim tristes, dão vontade de chorar, matam a alegria de todos”* (p. 152).

Assim, as canções melancólicas do mar – *“Ele ficou nas ondas / Ele se foi a afogar. // Eu vou para outras terras, / Que meu senhor já se foi / Nas ondas verdes do mar.”* (p. 152) – atuam como um tormentoso lembrete da morte prematura que ronda Lívia, assim como todas as outras mulheres e homens que estão ligados ao mar. Contudo, há diferenças na forma como alguns personagens encaram a influência – e a violência – do mar em suas vidas.

Os personagens masculinos de Jorge Amado que ganham a vida no mar, a maioria nos saveiros, têm uma verdadeira veneração por ele, chegando a nem sentir medo da sua fúria ou da sua imensidão. Ao contrário, por ele sentem um grande amor, tanto que a metáfora do mar em relação aos marítimos da Bahia é de uma personagem feminina que os encanta e os seduz. (VAUGHAN, 1997, p. 99).

Já na perspectiva das personagens femininas, o mar como responsável pela morte de seus entes queridos é o significado que tende a prevalecer sobre seu encanto. Porém, como assinala Vaughan, “reconhecem que Iemanjá é mais forte do que elas e que os homens, afinal, estão mais ligados à “*mãe das águas*” do que a elas.” (1997, p. 99, grifos da autora). Além disso, como reconhece Roche, “a protagonista é Iemanjá” (p. 81).

Dessa forma, o contexto de vida dos personagens que vivem à beira do cais é permeado por essa poesia lírica, feita para o canto. “A história do cais é toda em verso” (p. 125), ela o atravessa de boca em boca, sendo a literatura mais acessível aos personagens, diferentemente da poesia da escola, instituição da qual Guma se recorda vagamente: “Era uma casa tosca detrás do cais, a professora rimando sonetos de amor [...]” (p. 46).

Nesse sentido, também há um contraste que se pode perceber a partir do estilo de vida de Rodrigo, o médico do cais, sobre o qual todos supunham ter família de marinheiros. Tal hipótese, de acordo com os demais, seria a única razão para que quisesse morar no cais por vontade própria, uma vez que suas condições financeiras lhe permitiam outras opções.

Tinha um aparelho de rádio e muitos vinham de noite ouvir as músicas de outros países. Já entravam sem desconfiança, olhavam os livros grossos e bonitos como a conhecidos (a princípio se sentiam amedrontados com aqueles livros que os separavam do dr. Rodrigo) e quase sempre terminavam por fechar o rádio e cantar as canções do cais para o doutor ouvir. (AMADO, 2008, p. 117).

Nesse excerto, nota-se a transição de uma cultura para outra. Das “músicas de outros países”, os pacientes e amigos de Rodrigo – uma vez que este não se limitava ao papel de médico, mas desenvolvera laços de companheirismo com os marinheiros – passaram às “canções do cais para o doutor ouvir”.

Rodrigo também tinha sua forma de vivenciar a poesia, contudo, era mais solitária – nas horas de lazer, escrevia poemas.

Muito fazia por eles e era estimado no cais, sua fama chegara mesmo a lugares aonde só chegava a fama dos marinheiros mais valentes. Outras coisas fazia, mas os marinheiros não tinham conhecimento. Talvez só D. Dulce soubesse que ele fazia poemas sobre o mar, porque ele achava a sua poesia fraca demais para o motivo. (AMADO, 2008, p. 99).

Dr. Rodrigo, quando se viu só, olhou o mar pela janela. Vida difícil aquela dos marinheiros. Guma dizia que eles não deviam casar. Há sempre um dia em que a família fica na miséria, há sempre Martas, Margaridas, Raquéis, para passarem fome. D. Dulce esperava um milagre. Rodrigo quis voltar para os seus versos, mas o homem que agonizava era um protesto contra a poesia descritiva do mar. E pela primeira vez Rodrigo pensou em fazer um poema que falasse no sofrimento e na miséria da vida do cais. (AMADO, 2008, p. 121).

A oposição entre a “poesia descritiva do mar” e a poesia que trata da “miséria da vida do cais”, assim, remete-me ao posicionamento de Sartre em relação ao papel do escritor engajado, uma vez que ele também apresenta duas possibilidades temáticas bastante

contrastantes: “Em suma, trata-se de saber a respeito de que se quer escrever: de borboletas ou da condição dos judeus. E quando já se sabe, resta decidir como se escreverá” (1987, p. 23).

Além de dr. Rodrigo, há outra personagem tocada pela miséria da região, dona Dulce. A professora sofre com o fato de que seus alunos passam pouquíssimo tempo de suas vidas na escola – apenas até que aprendam o básico da leitura e da escrita, o suficiente para que possam redigir um bilhete. Destinados à vida nos saveiros, os meninos deixam a escola muito cedo, independentemente de quererem continuar o aprendizado, como foi o caso de Guma. Aos onze anos, ele parou de estudar: já começava a aprender como navegar um saveiro.

Assim, Dulce “viu de tão perto a miséria que não teve coragem e perdeu a alegria [...] não teve mais rimas para os seus versos.” Em sua perspectiva, “Nenhuma esperança ia também naquele peito [de Guma]. Nenhuma idéia de grandes conquistas, de grandes descobertas, de inventos maravilhosos, de poemas eloqüentes ou doces” (AMADO, 2008, p. 43). Entretanto, ela ainda espera um milagre, que vai transformar a realidade de todos e trazer novas canções.

A princípio dr. Rodrigo ia sempre à cidade. Ia propor medidas de higiene para as casas do cais. Nunca foi atendido. Deixou de ir. Dona Dulce falou no milagre que espera. Então tudo será mais belo na beira do cais. Talvez então dr. Rodrigo possa fazer seus belos versos, tão belos quanto o mar. (AMADO, 2008, p. 117).

Percebe-se, assim, que os “versos tão belos quanto o mar” não poderiam existir enquanto a situação de miséria em que viviam no cais não se transformasse para melhor.

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 os grilhões dessa escravidão. (AMADO, 2008, p. 48).

Diante de tal cenário, portanto, como optar por descrever o belo do mar? Contudo, será que apenas a literatura engajada seria capaz de influenciar as pessoas de modo a contribuir para promover mudanças na sociedade?

Podemos pensar, por exemplo, que as canções compartilhadas pelo cais são construídas pelas e para aquelas pessoas, capazes de uni-las, seja para cantá-las em roda, seja para se sentarem à beira do cais e ouvi-las “de algum lugar distante e indefinível”. Portanto, nesse sentido, a união que é gerada pelas histórias, tanto cantadas quanto contadas, é uma forma de resistência às dificuldades diárias, assim como uma forma de conservar, na oralidade, a cultura do cais da Bahia – que não é a dos “livros grossos e bonitos” de dr. Rodrigo, nem a dos “poemas eloqüentes” da professora Dulce.

No entanto, como Antonio Candido nos chama a atenção, “a literatura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio” são “importantes e nobres, mas é grave considerá-las como suficientes para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras eruditas” (2011, p. 188-189).

Assim, é inegável o valor que a canção popular tem para os personagens de *Mar morto*. Porém, também não podemos deixar de notar que os diferentes modos como eles vivenciam a poesia são motivados pela sua classe social, de modo que o médico gosta de escrever poemas, enquanto a maioria dos homens e das mulheres mal sabe ler e escrever. Isso faz com que estes estejam restritos a uma das diversas possibilidades de entrar em contato com o literário e o poético.

É a essa realidade que Rodrigo se volta quando “pensou em fazer um poema que falasse no sofrimento e na miséria da vida do cais”, pois não lhe satisfazia mais apenas a “poesia descritiva do mar”, o que nos leva, no entanto, à outra reflexão.

Candido, ao falar de *literatura social* – “[...] casos em que o autor tem convicções e deseja exprimi-las; ou parte de certa visão da realidade e a manifesta com tonalidade crítica.” (p. 183) – explica que “Daí pode surgir um perigo: afirmar que a literatura só alcança a verdadeira função quando é deste tipo.” (p. 183).

Desse modo, o autor assinala que o fundamental na produção literária é a dimensão estética. Ao comparar a obra de Castro Alves com a de Bernardo Guimarães, podemos entender melhor essa afirmação, uma vez que, segundo ele: “A paixão abolicionista estava presente na obra de ambos os autores, mas um deles foi capaz de criar a organização literária adequada e o outro não.” (p. 184).

Tal exposto nos serve para apontar que forma e conteúdo estão intrinsecamente conectados e que é, portanto, a sua união que nos humaniza, no sentido em que Antonio Candido descreve:

Entendo aqui por *humanização* [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor (CANDIDO, 2011, p. 182, grifos do autor).

O autor, ainda, registra que a poesia abolicionista de Castro Alves “atua pela eficiência da sua organização formal, pela qualidade do sentimento que exprime, mas também pela natureza da sua posição política e humanitária” (p. 183). Portanto, a *literatura social* atende “à

necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade, ajudando-nos a tomar posição em face deles” (p. 183).

Roche, como vimos, tem apreciação pela forma de *Mar morto*, composta pelo tom poético evidenciado tanto pela linguagem quanto pela disposição dos capítulos. O que nos diz, então, sobre o *engajamento* nesse romance? Ele aponta que: “Mar morto (o mais poético dos romances de Jorge Amado?) é sobretudo aquele em que não aparece nenhuma propaganda. Assim sendo, parece ser ao mesmo tempo o romance menos ‘engajado’, e mais lírico!” (ROCHE, 1987, p. 81). No entanto, “Isso não quer dizer que *Mar morto* seja um romance “gratuito”, pois não lhe falta realismo na descrição da vida dos saveiros, nem emoção diante dos riscos que estes enfrentam, ou da morte – mesmo suave – no mar.” (p. 81).

Como já citado, “Dulce não sabia onde estavam os grilhões dessa escravidão” e, talvez, por isso, falava tanto em um milagre que iria libertar sua gente e trazer-lhe melhores condições de vida. Mais adiante, contudo, em uma conversa com Rodrigo, declara que:

Não é mais um milagre do céu que eu espero. Já roguei muito aos santos e assim mesmo os homens e as crianças morreram. Mas eu tenho fé, sim. Tenho, fé, Rodrigo, nesses homens. Uma coisa me diz que eles é que farão o milagre... (AMADO, 2008, p. 148).

Assim, quando “rebentou a greve dos estivadores” (p. 247), por meio da qual conseguiram que as tabelas para transporte em saveiro e canoa aumentassem – o que melhorou a vida de todos no cais – Rodrigo participou, prestando “grande assistência aos estivadores” (p. 248). Além disso, “Depois de tudo acabado fez um poema em que terminava dizendo que o milagre que dona Dulce tanto esperava tinha começado a se realizar” (p. 248). A professora “Estava cada vez mais curva, mas alteou o peito ao ouvir o poema” (p. 248).

Portanto, o “milagre” tanto aguardado por dona Dulce é representado pela greve dos estivadores, único meio pelo qual puderam ser conquistadas melhores condições de vida às mulheres e aos homens do cais.

Ao final do romance, mais uma transformação acontece: após a morte de Guma, Lívia, que passara todo o tempo temendo a morte no mar, decide que agora é ela quem irá viajar com o *Paquete voador*, com Rosa Palmeirão no leme. Assim, Lívia, já nas águas com seu saveiro, tem sua imagem misturada à de Iemanjá.

Aves marinhas volteiam em torno do saveiro, passam perto da cabeça de Lívia. [...] E o velho Francisco grita para os outros no cais: – Vejam! Vejam! É Janaína. 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. 271-272).

Dessa maneira, tornam-se perceptíveis, mais uma vez, as diferenças nas perspectivas das mulheres e dos homens. Estes últimos enxergam Iemanjá ao lado de Livia (ou como ela), enquanto dona Dulce vê “uma mulher forte que lutava”, a qual considero tratar-se da própria Livia. Contudo, é possível afirmar que, embora existam essas diferenças, elas advêm daquilo que mais os une: o mar e suas canções.

## 7 JORGE AMADO, POETA

Os escritos poéticos de Jorge Amado foram classificados entre prosa poética e poema, como observado na dissertação de mestrado de Thalita Coelho (2016). Foram escolhidos, segundo essa classificação, uma prosa poética e dois poemas, que são, respectivamente: “Gesto no navio”, “Canção do barqueiro de São Francisco” e “Epigrama do poeta modernista”.

Em “Gesto no navio” e “Canção do barqueiro de São Francisco”, a figura do mar é a relação mais imediata que se pode observar em comparação com o romance *Mar morto* (2008). Já “Epigrama do poeta modernista” foi escolhido por ser uma forte crítica aos poetas distanciados de seu povo, temática que se relaciona ao contraste, abordado em *Mar morto*, entre a “poesia descritiva do mar” e a “poesia que trata da miséria da vida do cais”.

### 7.1 LEITURA DE “GESTO NO NAVIO”

Pousa tuas mãos nas ondas e espera a carícia mais profunda das águas.

Assim, alta e bela, de pé, sobre o tombadilho, eu te sinto como uma força colossal da natureza, o vento, as montanhas, o mar.

Mas se puseres as mãos sobre as ondas e sorriseres com a carícia das águas, então descansarei nos teus olhos e te sentirei como uma criança, como a brisa, um pequeno morro, água calma da fonte.

É possível identificar algumas oposições a partir da leitura desta prosa poética. São elas: “Como uma força colossal da natureza” e “Como uma criança”; “O vento” e “a brisa”; “As montanhas” e “um pequeno morro.”; “O mar” e “água calma da fonte”. Assim, ao compará-las, percebemos que se caracterizam por variações de intensidade e imponência – “força colossal da natureza” sobrepõe-se à “criança”, assim como “vento” à “brisa”.

Após a primeira linha, que parece funcionar como uma “preparação” para o fecho desta prosa poética, há um início grandioso – inferido por “força colossal” – até chegar à “água calma da fonte”. Representada por elementos da natureza, a transição do arrebatamento à calmaria me permite associá-la à morte no mar – morte honrada para os marítimos, que temem e amam sua divindade, Iemanjá, a qual os levará para viver com ela nas profundezas de seu lar.

Nesse sentido, podemos imaginá-la “alta e bela, de pé, sobre o tombadilho”, diante da morte do marítimo, o qual pede para que ela pouse “as mãos sobre as ondas” e, nesse gesto suave, leve-o consigo: “então descansarei nos teus olhos e te sentirei como uma criança, como a brisa, um pequeno morro, água calma da fonte”.

Assim entrelaçam-se morte e mar:



Foi bem ali que o corpo de Guma desapareceu. Agora as águas são calmas e azuis. Ontem eram tempestuosas e verdes. Mas para os olhos de Livia as águas estão paradas e são cor de chumbo. É como se o mar tivesse morrido junto com Guma. (AMADO, 2008, p. 257).

## 7.2 LEITURA DE “CANÇÃO DO BARQUEIRO DE SÃO FRANCISCO”

Barqueiro do Volga, meu irmão, que levavas também barcos ao tem ombro,  
 tu tinhas uma canção para ajudar com a tua dor.  
 Teu rio Volga se parece com esse meu rio São Francisco  
 que não leva os barcos ao seu destino.  
 Tu tinhas uma canção  
 que foste criando dia a dia quando arrastavas navios  
 e chicoteavam tuas costas.  
 Nesse rio São Francisco de cinco estados,  
 Arrastando os barcos não tenho uma canção  
 que ajude a minha dor.  
 Barqueiro do Volga, meu irmão, um dia esqueceste tua canção  
 e aprendeste outra  
 que os homens cantavam nas fábricas e nos campos,  
 canção vermelha de sangue  
 e de alegria.  
 E nunca mais arrastaste barcos ao tem ombro.  
 Barqueiro do Volga, meu irmão, alteia tua voz  
 sobre teu rio, sobre os mares,  
 até o meu rio São Francisco.  
 E me ensina esta outra canção  
 que eu não quero minorar a minha dor  
 com uma canção de piedade.  
 Quero rebentar as correias que me prendem nas margens deste rio  
 e conquistá-lo,  
 ser dono dele como é teu o Volga.  
 Barqueiro do Volga me ensina tua canção vermelha de sangue e de alegria.

O poema apresenta duas figuras principais, separadas pela distância, mas unidas pela profissão. Tratam-se de dois barqueiros: um do rio Volga, que é localizado na Rússia; e, o outro, do rio São Francisco, no Brasil. Além de ter como foco as penúrias dos homens do mar, a forte presença da canção é outro elemento no poema que dialoga diretamente com *Mar morto*, servindo como elo entre o eu lírico e o sujeito do qual ele fala.

No primeiro verso, o vocativo “meu irmão” já assinala de imediato uma relação de identificação para com esse outro, o barqueiro do Volga, enfatizada por “que levavas também barcos ao tem (sic) ombro”, que nos indica, portanto, que o eu lírico partilha do mesmo ofício.

Logo no segundo verso, entra a canção como consolo: “tu tinhas uma canção para ajudar com a tua dor”, e, em seguida, a relação entre esses dois personagens se estreita, por uma comparação: “Teu rio Volga se parece com esse meu rio São Francisco / que não leva os barcos ao seu destino”.

Em “tu tinhas uma canção / que foste criando dia a dia quando arrastavas navios / e chicoteavam tuas costas”, ficamos sabendo que a dor antes mencionada é relacionada aos árduos dias de trabalho escravo e foi a motivação do barqueiro do Volga para criar uma canção que o ajudasse a aplacá-la.

Adiante, um lamento: “Nesse rio São Francisco de cinco estados, / arrastando os barcos não tenho uma canção / que ajude a minha dor”. No entanto, depois percebemos que não é essa canção-bálsamo a desejada pelo eu lírico, mas sim a que foi posteriormente aprendida – “Barqueiro do Volga, meu irmão, um dia esqueceste tua canção / e aprendeste outra / que os homens cantavam nas fábricas e nos campos, / canção vermelha de sangue / e de alegria”. Assim, essa nova canção foi o impulso para o barqueiro do Volga nunca mais arrastar barcos ao ombro e é, portanto, a que será almejada pelo barqueiro do São Francisco.

Desse modo, há dois tipos diferentes de canção: uma primeira, relacionada a suportar a dor; e uma segunda, relacionada à luta pela liberdade. Além disso, a primeira foi criada solitariamente, como podemos inferir pelo quinto verso, e a segunda foi aprendida com “os homens [que] cantavam nas fábricas e nos campos”.

O modo como a canção é qualificada – “vermelha de sangue e de alegria” – também dá vivacidade ao poema, que, até então, estava mais voltado à melancolia. Os versos “Barqueiro do Volga, meu irmão, alteia tua voz / sobre teu rio, sobre os mares, / até o meu rio São Francisco” contribuem para esse fulgor – a canção é ansiada pelo barqueiro do rio São Francisco, ela deve viajar até ele, ultrapassar mares e rios até encontrá-lo.

Assim, o eu lírico pede “[...] me ensina esta outra canção” e justifica “que eu não quero minorar a minha dor / com uma canção de piedade. / Quero rebentar as correias que me prendem nas margens deste rio / e conquistá-lo, / ser dono dele como é teu o Volga.”.

Sendo assim, podemos destacar, no poema, a importância da canção para suportar a dor, mas também para lutar, de modo a libertar-se dela – o que dialoga com as canções de *Mar morto*, que podem tanto amparar quanto motivar.

Podemos afirmar, também, que o eu lírico não quer uma canção que apenas o console: “não quero minorar a minha dor / com uma canção de piedade”. Pede uma “canção vermelha de sangue e de alegria”, para que possa “rebentar as correias que me prendem nas margens deste rio”, canção vinda de terras longínquas, porém de angústias similares.

A representação do rio como uma prisão, com “correias” que “prendem nas margens” o barqueiro, remete, ainda, à seguinte passagem de *Mar morto*, já mencionada:

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 os grilhões dessa escravidão. (AMADO, 2008, p. 48).

Os versos “Barqueiro do Volga, meu irmão, alteia tua voz / sobre teu rio, sobre os mares, / até o meu rio São Francisco. / E me ensina esta outra canção” relacionam-se, por sua vez, com o excerto:

[...] as canções de marítimos, por mais diversas que sejam a sua língua e a sua música, falam sempre em amor e em morte no mar. Por isso todos os marítimos as compreendem, mesmo quando são cantadas por um árabe das montanhas que as ouviu num porto sujo da Ásia. (AMADO, 2008, p. 221).

Assim, a canção torna-se um vínculo tão forte entre os marítimos a ponto de ultrapassar fronteiras físicas e culturais, uma vez que o que predomina nelas são os sentimentos compartilhados por esses diferentes sujeitos.

Ademais, apenas a título de curiosidade, vale comentar que, no quarto verso, o advérbio ‘não’ parece ter sido inserido posteriormente, pois, como se pode ver na seção “Anexos”, ele está deslocado acima do verso. Apesar de ser um detalhe cujos motivos podemos apenas especular, essa “quebra” no verso nos dá duas possibilidades de lê-lo.

Além disso, o último verso é modificado em outras páginas que encontrei entre os originais de Jorge Amado. Em uma página consta o poema inteiro, e a única modificação é no último verso: “Barqueiro do Volga me ensina tua canção de liberdade”, em vez de “Barqueiro do Volga me ensina tua canção vermelha de sangue e de alegria”. Em outra página, há apenas o penúltimo verso “ser dono dele como é teu o Volga”, seguido de: “Barqueiro do Volga me ensina tua canção de liberdade”. Esses dois versos são antecidos por uma marcação: “2)” – o que representaria, no ato da criação do poema, uma segunda forma de encerrá-lo.

### 7.3 LEITURA DE “EPIGRAMA DO POETA MODERNISTA”

Bela torre de cristal,  
tão alta sobre a cidade!  
Vivia o grande poeta  
de olhos postos no céu.  
Perfume para o nariz  
que o cheiro da rua podia  
na bela torre chegar.  
Bela torre de cristal

-- Tem gente com fome, poeta...  
-- Não me interessa saber!

Cantava cantos de amor  
para a condessa distante,

o conde não se importava,  
poeta não tinha sexo,  
coisa feia de se ver.  
Cantava cantos de amor  
para o menino do mar,  
era tão lindo o menino!

-- Tem gente com fome, poeta...  
-- Não me interessa saber!

Seus olhos só viam o céu,  
dialogava com deus,  
só via a lua, as estrelas,  
farrapos de nuvens brancas,  
o infinito tão belo!  
Seus olhos de porcelana  
nunca pro chão olharam,  
não tem beleza no chão!

-- Tem gente com fome, poeta...  
-- Não me interessa saber!

Que fome não é martírio,  
martírio é não crer em deus.  
Existe deus? Não existe?  
Na sua torre tão alta  
sofrendo seu sofrimento  
o poeta escreve um poema,  
interrogando o infinito.

-- Tem gente com fome, poeta...  
-- Não me interessa saber!

Da sua torre o poeta  
não vê o povo com fome.  
A arte está bem acima  
de coisas tão miseráveis.  
Que importa que morra gente  
na engrenagem da fábrica?  
Não foi feita a poesia  
pra servir revolução.

-- Tem gente com fome, poeta...  
-- Não me interessa saber!

O poeta come o jantar  
na casa do conde corno.  
Anda o poeta de graça  
no auto do ministério.  
Canta as unhas da condessa,  
as unhas do pé direito  
pintadas de azul grenat.

-- Tem gente com fome, poeta...  
-- Não me interessa saber!

Faz um versinho de amor,  
faz um versinho cristão,  
arranja emprego bem pago,  
polícia para guardar

bela torre de cristal.  
 Passa na rua correndo:  
 -- “que cheiro esse povo tem,  
 meu perfume de verbena  
 me dá depressa, chauerfer.”

“Não há poesia no povo,  
 nessa gente maltrapilha,  
 nessa mulher macilenta.  
 Que há aqui para cantar?  
 Não há amor, sofrimento,  
 não há problemas sutis  
 pro meu verso deslindar...  
 Eu só quero é solidão,  
 oh! estrela da manhã  
 Na palma da minha mão!”

-- Tem gente com fome, poeta...  
 -- Não me interessa saber!

Cadê teu poeta, povo,  
 que não vem pra rua cantar?  
 Dizer da beleza que tem  
 o povo mais miserável  
 os punhos pro céu alçar?  
 Cadê teu poeta, povo,  
 que não vem pra rua cantar?  
 Dizer da beleza que tem  
 um povo se levantar?

-- Tem gente com fome, poeta...  
 -- Não me interessa saber!

Um dia quando um Poeta  
 partir na frente do povo,  
 bela torre de cristal,  
 sem polícia, sem condessa,  
 vai ruir nos alicerces.  
 O poeta três vezes pensa,  
 três vezes em se matar.

-- Tem gente com fome, poeta...  
 -- Não me interessa saber!

Não vale a pena viver  
 com gente tão miserável  
 dona de todo poder.  
 Bela torre de cristal  
 está caindo no chão.  
 Condessa já não existe,  
 menino do mar foi morto.  
 Três vezes pensa o poeta,  
 três vezes em se matar.

-- Tem gente com fome, poeta,  
 que fome não vae mais ter.  
 -- Me interessa saber,  
 faço um poema bonito  
 cantando a fome do povo.

Três vezes pensa o poeta,  
 não vale a pena morrer.  
 Poeta desce da torre,  
 vermelho lenço ao pescoço,  
 poeta vae aderir.

É nítida a crítica que se faz em “Epigrama do poeta modernista” a um tipo de poesia reclusa, escrita por poetas igualmente voltados a si próprios, enquanto, logo abaixo de seus narizes, seu povo padece devido às injustiças sociais. Tal nitidez pode ser esperada se prestarmos atenção ao título, uma vez que um epigrama é uma: “Composição poética breve, geralmente de fundo irônico ou satírico” (AULETE, [2019]). Embora não seja tão breve assim, esse poema de Jorge Amado apresenta sátira bastante forte, uma vez que seu eu lírico ridiculariza a figura do poeta que vive “de olhos postos no céu”.

A primeira estrofe, ao ambientar o cenário no qual iremos mergulhar, apresenta uma “Bela torre de cristal, / tão alta sobre a cidade!”. Desses versos, podemos já apreender uma ideia de superioridade, representada pela metáfora da torre de cristal, distante e acima de todos, inacessível.

Há, ainda, ironia no uso do adjetivo “grande” para qualificar o poeta que lá vivia – uma vez que, ao longo do poema, a maior parte das descrições feitas sobre ele contribui para caracterizá-lo como medíocre. Esse adjetivo, além disso, pode remeter a um ego inflado, pois o poeta não só vivia “de olhos postos no céu” como também usava “perfume para o nariz / que o cheiro da rua podia / na bela torre chegar.”

Na segunda estrofe, entra uma nova voz – sendo a primeira a do eu lírico. Introduzida pelo travessão, ela aponta que “Tem gente com fome, poeta...”; e obtém deste como resposta “Não me interessa saber!”. Esses dois versos retornam mais oito vezes, enfatizando a postura inflexível do sujeito sobre o qual é tecida a crítica. No entanto, esses versos sofrem uma mudança ao final do poema, como veremos adiante. Sinto-me instigada, assim, a acompanhar esse processo de mudança pelo qual passam tanto a estrutura do poema como o poeta da torre de cristal.

Podemos afirmar que o amor é o tema principal de sua poesia, como é expresso em “cantava cantos de amor / para a condessa distante”, “cantava cantos de amor / para o menino do mar”. Além disso, a partir dos versos “o conde não se importava, / poeta não tinha sexo”, podemos inferir que é como se o poeta fosse um ser à parte da sociedade, tão intangível quanto o deus com o qual ele dialoga – “seus olhos só viam o céu / dialogava com deus, / só via a lua, as estrelas,”. Dessa maneira, não apenas o poeta se sente distante do povo, mas a opinião alheia formada sobre ele é a de um sujeito de fora, não pertencente. Porém, vale considerar que o

próprio conde, devido à sua ligação com a nobreza, também acabe por viver em sua própria “torre de cristal”.

Desse modo, segue “na sua torre tão alta / sofrendo seu sofrimento” e “interrogando o infinito”, pois “martírio é não crer em deus”. Ainda, o pleonasma “sofrendo seu sofrimento” reforça o quão voltado para si o poeta está, bem como para sua procura pela beleza que reside nas coisas “elevadas” – jamais no povo, porque “não tem beleza no chão!” e “a arte está bem acima / de coisas tão miseráveis”.

Os versos “Não foi feita a poesia / pra servir revolução” me permitem resgatar a ideia de Sartre a respeito da impossibilidade de se engajar a poesia. É claro que devemos considerar que mesmo uma obra literária construída sem conscientes intenções políticas, críticas e reivindicatórias pode ter tais características atribuídas a ela se os leitores assim a compreenderem. No entanto, entendo que o argumento de Sartre tende a limitar, também, essa construção de sentido por parte do leitor, ao colocar a poesia em um plano de exceção.

Assim, por meio de exageros satíricos, como “canta as unhas da condessa / as unhas do pé direito / pintadas de azul grenat”, em “Epigrama do poeta modernista”, critica-se o afastamento do poeta em relação à sociedade, ao mesmo tempo em que se defende a beleza que reside em “um povo se levantar”. Ou seja, aquilo que é considerado belo, pelo eu lírico, está intimamente relacionado à luta popular.

A partir dos versos “um dia quando um Poeta / partir na frente do povo, / bela torre de cristal, / sem polícia, / sem condessa, / vai ruir nos alicerces”, é possível inferir a ideia de que, quando um poeta dirigir-se ao seu povo, será quebrada a barreira entre os dois, ruirá a “bela torre de cristal”.

Podemos entender, ainda, que a insistência sobre a ideia de aglutinar poesia e revolução, bem como a ressonância do verso “tem gente com fome, poeta...”, colaboram para a mudança de perspectiva do poeta. Tal mudança começa por “o poeta três vezes pensa, / três vezes em se matar”, versos que me pareceram, a princípio, um tanto deslocados. No entanto, a estrofe

Não vale a pena viver  
com gente tão miserável  
dona de todo poder.  
Bela torre de cristal  
está caindo no chão.  
Condessa já não existe,  
menino do mar foi morto.  
Três vezes pensa o poeta,  
três vezes em se matar.

Instigou-me a formular a seguinte interpretação: o poeta se apercebe da realidade que o cerca, de que há “gente tão miserável / dona de todo poder” e tal consciência é o que faz sua torre de cristal começar a ruir ao chão: “Bela torre de cristal / está caindo no chão”. Com isso, não consegue mais pensar na condessa – “Condessa já não existe” – e a morte do “menino do mar”, apesar de tão misteriosa quanto ele, contribui para o “despertar” do poeta à sociedade na qual se insere.

Desse modo, encaminhamo-nos para o reflexo dessa mudança no verso que até então vinha se repetindo: “Não me interessa saber!” passa a “Me interessa a saber / faço um poema bonito cantando a fome do povo”. Assim, desiste da morte e “desce da torre”, com um “vermelho lenço ao pescoço”, cor bastante simbólica.

Reconheço que, levando em consideração toda a sátira do poema, pode-se questionar se não haveria ironia por detrás desse fecho aparentemente ideal. Afinal, a mudança na conduta do poeta é um tanto quanto repentina, o que pode gerar dúvidas quanto à sinceridade de seus gestos.

Assim, acredito que a crítica nítida de “Epigrama do poeta modernista”, como mencionei no início desta leitura, não limite de modo algum sua potência de sentidos, uma vez que, ao me debruçar sobre ele, pude me deparar com diferentes questionamentos e caminhos interpretativos.

Entre os poemas que selecionei, “Gesto no navio” é o mais subjetivo, com suas metáforas que aludem ao mar e às sensações que o envolvem, além de nos permitir dialogar com grandes imagens do romance de Jorge Amado: o mar, belo e imponente, e a divindade que o representa, Iemanjá. Já os poemas “Canção do barqueiro de São Francisco” e “Epigrama do poeta modernista”, por sua linguagem incisiva e temática mais transparente, podem ser considerados demonstrações mais expressivas do engajamento de Jorge Amado.



## 8 ANTES DE FECHAR A MALA

A “mala” me levou a descobrir o Jorge Amado poeta e a ler *Mar morto* buscando compreender como o poético se mostra nesse romance e como é possível lê-lo. Assim, tracei relações entre a poesia do acervo e a presente em *Mar morto* – não apenas como ela aparece, na forma de canções, mas como ela é abordada pelos personagens e como os influencia.

Encontrei, a partir das leituras teóricas e literárias, um terreno instigante, mas desafiador, uma vez que situar o papel da *literatura engajada* pode envolver questões delicadas, como: até que ponto considerar o contexto que permeia uma obra, sem deixar o literário em segundo plano?

Assim, foi necessário encontrar suportes que me ajudassem a defender a ideia de que não se trata de observar apenas o conteúdo de uma obra literária ou só seus contextos de produção e do seu autor. O conteúdo de uma obra literária só atinge o leitor por meio de uma forma, portanto, essas duas categorias estão intimamente relacionadas e é esse elo que permite ao leitor sentir empatia, sentir-se provocado, incomodado, impressionado etc.

A leitura que realizei acerca de *Mar morto* e dos poemas de Jorge Amado foi uma tentativa de corresponder a essa ideia, sem deixar de lado, no entanto, a abordagem do *engajamento*, a qual me propus a compreender.

Sobre a questão de Muraca (2011) – “Ao se colocar esse esquecimento, tais textos de Jorge Amado são relevantes para a crítica e para os leitores em geral?” –, mencionada no início deste trabalho, penso que a própria condição de esquecimento desses textos faz com que haja a necessidade de retomá-los. Em vez de ser um motivo para deixá-los de lado, o esquecimento pode ser um indício de que não se leu e não se pensou tanto quanto se poderia a respeito de um texto.

Mas em que consistiria, então, a relevância desses textos? Uma bela passagem de Sartre nos diz que: “Um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo.” (2004, p. 34). Creio que essa afirmação vale tanto para a escrita quanto para a leitura, uma vez que ambos são processos criativos, exigindo do sujeito uma postura ativa em relação ao objeto. Assim, tanto ler quanto escrever literatura são atos motivados por tal necessidade de pertencer ao mundo e de agir sobre ele.

Ainda sobre a criação literária,

Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que

é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo. (SARTRE, 2004, p. 39).

É possível entender, contudo, que esse apelo pode ser mais ou menos explícito. A literatura, de modo geral, tem a capacidade de nos fazer viver sob a perspectiva de um outro, nos fazendo ter empatia para com ele, como argumenta Compagnon: “A literatura desconcerta, incomoda, desorienta, desnorteia mais que os discursos filosófico, sociológico ou psicológico porque ela faz apelo às emoções e à empatia” (2009, p. 50). Ela é um dos melhores meios de conhecermos, portanto, “a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida” (COMPAGNON, 2009, p. 47).

Assim, ao lermos, nós vivenciamos e experimentamos e, por isso, conseguimos desenvolver nossas percepções de mundo, apreendendo sua complexidade e seus paradoxos, por meio da linguagem da obra que lemos, bem como da história e das ações dos personagens que nos são apresentados e aos quais agimos sobre, interpretando-os.

Dessa maneira, penso que a literatura considerada engajada seja um meio de levar tal apelo a um nível mais consciente. Segundo Antonio Candido,

Há na literatura níveis de conhecimento intencional, isto é, planejados pelo autor e conscientemente assimilados pelo receptor. Estes níveis são os que chamam imediatamente a atenção e é neles que o autor injeta as suas intenções de propaganda, ideologia, crença, revolta, adesão etc. (CANDIDO, 2011, p. 182).

Portanto, considero que o engajamento de Jorge Amado, em *Mar morto* e nos seus poemas “Canção do barqueiro de São Francisco” e “Epigrama do poeta modernista”, possa ser entendido como um apelo realizado e percebido de maneira mais consciente. Em *Mar morto*, isso pode ser pensado a partir das passagens do romance sobre a miséria da vida do cais e a luta dos marítimos a fim de superá-la e, ainda, a problemática da poesia “descritiva do mar” de dr. Rodrigo e do “milagre” esperado por dona Dulce.

Além disso, a seleção de poemas de Jorge Amado, “Gesto no navio”, “Canção do barqueiro de São Francisco” e “Epigrama do poeta modernista”, dialoga, em sua totalidade, intimamente com *Mar morto*, uma vez que o próprio romance intercala momentos de crítica com momentos de lirismo e paixão, instâncias todas emaranhadas entre si.

## REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. **Mar morto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BIRMAN, Joel. Arquivo e Mal de Arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. **Nat. hum.**, São Paulo, v. 10, n. 1, jun. 2008. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-24302008000100005](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302008000100005). Acesso em: 26 dez. 2018
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 3. ed. São Paulo: Ed. USP, 1996.
- CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. *In: Vários Escritos*. 5. ed. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre azul, 2011.
- COELHO, Thalita. **Entre esparsos e inéditos: a Mala de Jorge Amado (1941-1942)**. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- COSTA, Lígia Militz da. A propósito de terras do sem fim e o romance de 30. **Letras: Revista do Programa da Pós-graduação em Letras**, Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, n. 1, p. 28-32, jan. 1991. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/viewFile/11398/6873>. Acesso em: 16 jun. 2019
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Classe, gênero, etnia: povo e público na ficção de Jorge Amado. *In: Cadernos de Literatura Brasileira: Jorge Amado*. São Paulo, Nova Cultura, 1997. p. 88-97.
- DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura, política, identidades: ensaios**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Porto: Edições Afrontamento, 1978.
- ECO, Umberto. O signo da poesia e o signo da prosa. *In: Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 232-249.
- GOMES, A. C.; NEVES, S. R. R. (org.). Entrevista. *In: Literatura Comentada: Jorge Amado*. São Paulo: Nova Cultura, 1990.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de literatura brasileira**: Jorge Amado. n. 3. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, mar. 1997.

LUCAS, Fábio. A contribuição amadiana ao romance social brasileiro. *In*: **Cadernos de Literatura Brasileira**: Jorge Amado. São Paulo, Nova Cultura, 1997. p. 98-119.

MARCHIORO, Camila. Caminhos do mar em Cecília Meireles. **Interfaces**, Guarapuava, v. 8, n. 2, p. 63-81, ago. 2017.

MAIOR, Laércio Souto. **Luiz Carlos Prestes na poesia**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2006.

MURACA, Márcio Henrique. Jorge Amado, poeta: A judia de Varsóvia. **Anais do SILEL**. v. 2, n. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011. Disponível em: [http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011\\_355.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_355.pdf). Acesso em: 16 jun. 2019.

PAIXÃO, Fernando. Poema em prosa: problemática (in)definição. **Revista Brasileira**. Fase VIII. Ano 2. N. 75. Abr./mai./jun. 2013. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/Revista%20Brasileira%2075%20-%20PROSA.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2019.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Fragmentos para uma história ainda não escrita: Jorge Amado e o Partido Comunista no exílio 1941-1942. **Navegações**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/12793/8545>. Acesso em: 11 jun. 2019.

ROCHE, Jean. **Jorge bem/mal Amado**. São Paulo: Cultrix, 1987.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

VAUGHAN, Patrícia Anne. O mar como metáfora nos romances *Mar morto* e *O velho e o mar* e na peça teatral *Riders to the sea*. **Rev. de Letras**, Fortaleza, v. 19, n. 1/2, jan./dez, 1997. Disponível em: [http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/16815/1/1997\\_art\\_pavaughan.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/16815/1/1997_art_pavaughan.pdf). Acesso em: 11 jun. 2019.

VOLÓCHINOV, Valentin. A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica. *In*: BAKHTIN, M. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

VOLÓCHINOV, Valentin (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Ed. 34, 2017.

**ANEXO A – PROSA POÉTICA “GESTO NO NAVIO”**GESTO NO NAVIO

Pousa tuas mãos nas ondas e espera a carícia mais profunda das águas. Assim, alta e bela, de pé sobre o tombadilho, eu te sinto como uma força colossal da natureza, o vento, as montanhas, o mar. Mas se puzeres as mãos sobre as ondas e sorrir com a carícia das águas, então descançarei nos teus olhos e te sentirei como uma criança, como a brisa, um pequeno morro, água calma da fonte.

## ANEXO B – POEMA “CANÇÃO DO BARQUEIRO DE SÃO FRANCISCO”

CANÇÃO DO BARQUEIRO DO SÃO FRANCISCO

Barqueiro do Volga, meu irmão, que levavas também barcos ao teu bordo,  
tú tinhas uma canção para aliviar a tua dor.

Tu rio Volga se parece com esse meu rio São Francisco  
que <sup>não</sup> leva os barcos ao seu destino.

Tu tinhas uma canção

que foste criando dia a dia quando

*arrastavas navios*

e chicoteavam tuas costas.

Nesse rio São Francisco de cinco estados,

remastando os barcos não tenho uma canção

que alivie a minha dor.

Barqueiro do Volga, meu irmão, um dia esqueceste tua canção  
e aprendeste outra

que os homens cantavam nas fábricas *nos campos*

canção vermelha de sangue

e de alegria.

E nunca mais ~~arrastavas~~ *travas* barcos ao teu bordo.

Barqueiro do Volga, meu irmão, alça a tua voz

sobre teu rio, sobre os mares,

até o meu rio São Francisco.

Eu me ensino esta outra canção

que eu não quero minorar a minha dor

com uma canção de piedade.

Quero rebentar as correntes que me prendem

nas margens deste rio

e conquistá-lo

sem dono dele como ~~o~~ *teno* Volga.

Barqueiro do Volga me ensina tua canção vermelha

de sangue e de alegria.

CANÇÃO DO BARQUEIRO DO SÃO FRANCISCO

Barqueiro do Volga , meu irmão , que levavas também barcos a  
teu ombro,

tú tinhas uma canção para ajudar a tua dor.

Teu rio Volga se parece com esse meu rio São Francisco  
que não leva os barcos ao seu destino.

Tú tinhas uma canção

que foste criando dia a dia quando arrastavas navios  
e chicoteavam tuas costas.

Nesse rio São Francisco de cinco estados ,  
arrastando os barcos não tenho uma canção  
que ajude a minha dor.

Barqueiro do Volga , meu irmão , um dia esqueceste tua canção  
e aprendeste outra

que os homens cantavam nos campos e nas fabricas ,  
canção vermelha de sangue  
e de alegria.

E nunca mais arrastaste barcos ao teu ombro.

Barqueiro do Volga , meu irmão , alteia a tua voz  
sobre teu rio , sobre os mares ,  
até este meu rio São Francisco.

E me ensina esta outra canção  
que eu não quero minorar a minha dor  
com uma canção de piedade.

Quero rebentar as correias que me prendem  
nas margens deste rio  
e conquista-lo ,

ser dono dele como é teu o Volga.

Barqueiro do Volga me ensina tua canção de liberdade.

43601J  
390

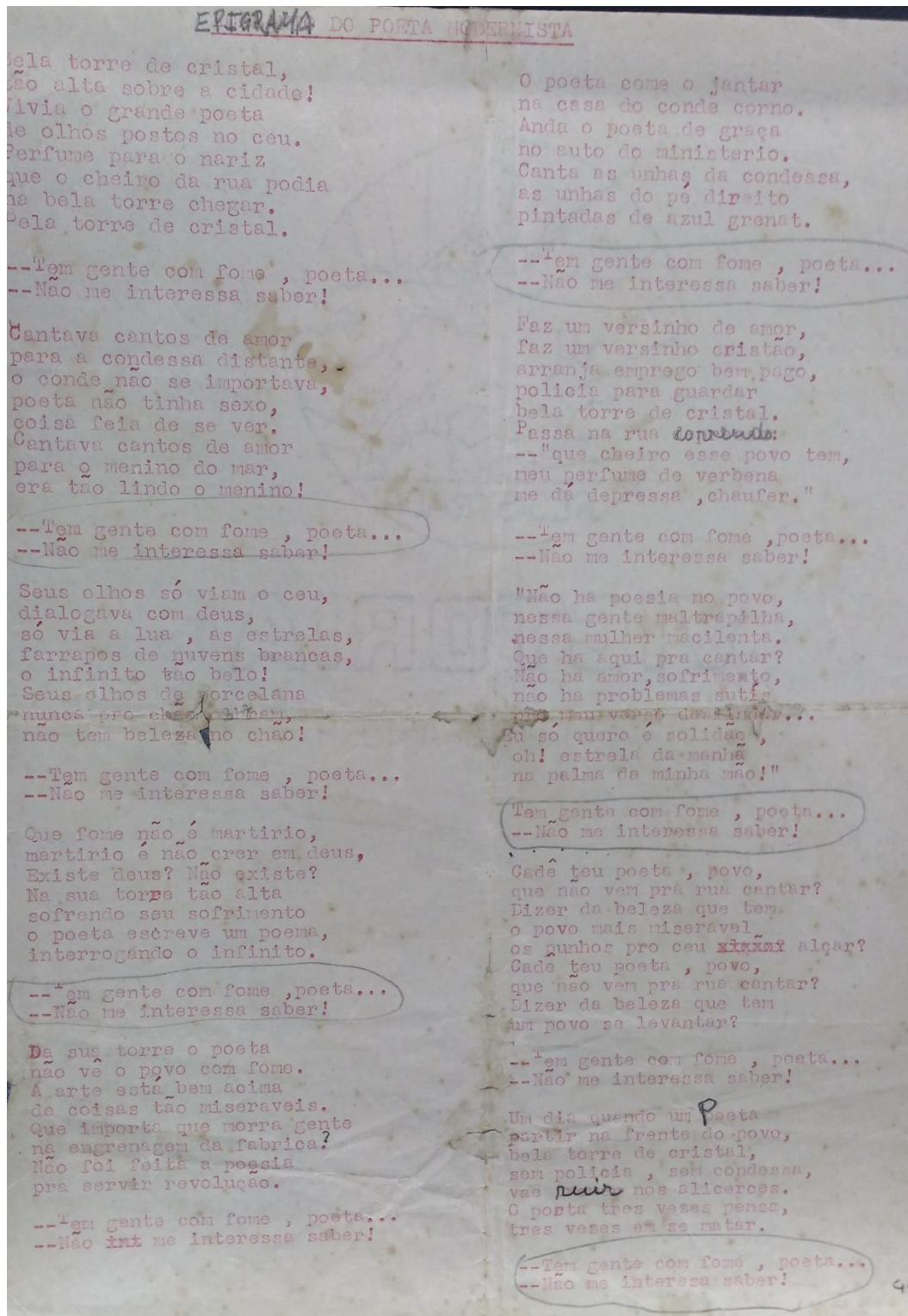
2)

ser dono dele como é teu o Volga.

Barqueiro do Volga me ensina tua canção de liberdade.



## ANEXO C – POEMA “EPIGRAMA DO POETA MODERNISTA”



Não vale a pena viver  
com gente tão miserável  
dona ~~áxia~~ de todo poder.  
Bela torre de cristal  
está caindo no chão.  
Condessa já não existe,  
menino do mar foi morto.  
Três vezes pensa o poeta,  
três vezes em se matar.

--"em gente com fome, poeta,  
que fome não vai mais ter.  
--Me interessa saber,  
faço um poema bonito  
cantando a fome do povo.

Três vezes pensa o poeta,  
não vale a pena morrer.  
Poeta desce da torre,  
vermelho lenço ao pescoço,  
poeta vai aderir.

