

Unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

FERNANDO GÓES

**A REPRESENTAÇÃO DO MAR NOS ROMANCES
DE MOACIR C. LOPES**



ARARAQUARA – S.P.

2016

Fernando Góes

A REPRESENTAÇÃO DO MAR NOS ROMANCES DE MOACIR C. LOPES

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Bolsa: Capes

ARARAQUARA – S.P.

2016

Góes, Fernando
A REPRESENTAÇÃO DO MAR NOS ROMANCES DE MOACIR C.
LOPES / Fernando Góes – 2016
178 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)
Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

1. Espaço. 2. Literatura brasileira. 3. Mar. 4. Metáfora. 5. Romance. I.
Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a).

**ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE FERNANDO GOES, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS.**

Aos 29 dias do mês de abril do ano de 2016, às 14:00 horas, no(a) Anfiteatro C, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. LUIZ GONZAGA MARCHEZAN - Orientador(a) do(a) Departamento de Literatura / Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Prof. Dr. ARNALDO CORTINA do(a) Departamento de Linguística / Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Profa. Dra. CRISTIANE PASSAFARO GUZZI do(a) Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários / Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Prof. Dr. MÁRIO LUIZ FRUNGILLO do(a) Departamento de Teoria Literária / Universidade Estadual de Campinas, Prof. Dr. RAUER RIBEIRO RODRIGUES do(a) Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da TESE DE DOUTORADO de FERNANDO GOES, intitulada **A REPRESENTAÇÃO DO MAR NOS ROMANCES DE MOACIR C. LOPES**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. LUIZ GONZAGA MARCHEZAN

Prof. Dr. ARNALDO CORTINA

Profa. Dra. CRISTIANE PASSAFARO GUZZI

Prof. Dr. MÁRIO LUIZ FRUNGILLO

Prof. Dr. RAUER RIBEIRO RODRIGUES

Dedico este trabalho à minha mãe Aparecida Otrente de Campos Góes, ao meu pai Ione Germano Góes e à minha esposa Pâmela Aparecida Amâncio de Souza Góes. Pessoas que muito contribuíram, com prestatividade e paciência, para a realização deste estudo.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Sidney Barbosa, que primeiro me convidou para participar de um projeto de pesquisa e assim permitiu que germinasse em mim o interesse acadêmico pelos estudos literários.

Ao Prof. Antônio Donizeti Pires, que, ainda na graduação, acreditou em meu projeto relacionado ao romance *A ostra e o vento* e me orientou em uma pesquisa que me conduziu ao mestrado.

Ao Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti, que me norteou na realização da dissertação de mestrado.

Ao Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan (Zaga), que, com precisão, me orientou neste doutorado, bem como em toda minha trajetória acadêmica.

À Faculdade de Ciências e Letras (Unesp) campus de Araraquara, na pessoa do seu Diretor, Prof. Dr. Arnaldo Cortina, onde tive a oportunidade de dar um importante rumo ao crescimento científico e profissional.

A todas as pessoas que participaram, contribuindo para realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meu agradecimento.

“Marinheiro é como pedaço de vento, porto atrás de porto, uma morena, outra loura, uma vesga, outra pálida, uma igreja ou cabaré. E ainda não contei minhas histórias, nem contarei. O mar tem tudo. É bonito um navio cortando as águas de uma madrugada. Dizem que Vênus nasceu das espumas do mar; as espumas são branquinhas, volúveis, como os lábios de uma namorada. Daqui a poucas horas não serei mais do *Baependi*. Sou um viajor!”

Moacir C. Lopes (1977, p. 167)

RESUMO

Moacir Costa Lopes publica seu primeiro romance, *Maria de cada porto*, em 1959. Já nesta primeira obra de Lopes é possível observar um estilo fluido com tratamento diferenciado dado ao tempo, bem como à temática do mar, pouco desenvolvida na literatura brasileira. Lopes foi um romancista do mar, trabalhou a representação da espacialidade, do ambiente marítimo, que poucos abordaram, descrevendo-os de modo quase único na literatura brasileira, até, orientado pelo ponto de vista de sua experiência como marinheiro. O ambiente marítimo de Lopes é uma junção de vários espaços condicionados pela força simbólica do mar. Em seus romances, Lopes aborda esses inúmeros espaços de modo profundo e metafórico, tornando o ambiente marítimo algo vivo e extremamente atrelado à estrutura de suas narrativas. Nas obras de Moacir Costa Lopes, portanto, é possível perceber certa independência espacial do mundo marítimo frente a outros espaços que marcaram o romance brasileiro. Estudar a singularidade do espaço marítimo de Lopes e o como essa categoria é erigida e profundamente metaforizada em seus romances é o maior objetivo deste estudo. Espera-se verificar certa conjunção entre o tema do mar e a poética de Lopes e demonstrar de que modo as narrativas desse autor absorvem as forças do ambiente marítimo por ele imaginadas a fim de gerarem um campo espacial diferenciado para o romance brasileiro.

Palavras-chave: Espaço, Literatura brasileira, Mar, Metáfora, Romance.

RÉSUMÉ

Moacir Costa Lopes a publié son premier roman, *Maria de cada porto*, en 1959. On y trouve déjà un style fluide dans le traitement différencié du temps, ainsi que dans la thématique de la mer, jusqu'alors peu développée dans la littérature brésilienne. Lopes a été un romancier de la mer. Il a exploré la représentation spatiale, l'ambiance maritime, dont peu de personnes ont parlées, en les décrivant de façon unique dans la littérature brésilienne, guidé par son expérience de marin. L'ambiance maritime de Lopes est la réunion de plusieurs espaces conditionnés par la force symbolique de la mer. Dans ses romans, Lopes évoque ces nombreux espaces de façon profonde et métaphorique, en donnant la vie à l'ambiance maritime qu'il lie profondément à la structure de ses récits. On observe ainsi chez Moacir Costa Lopes une singularité spatiale de l'univers maritime par rapport aux autres espaces mis en œuvre dans la littérature brésilienne. L'objectif de ce travail est d'étudier la particularité de cet espace maritime chez Lopes et la façon dont il l'érige en métaphore dans ses romans. On souhaite démontrer une conjonction entre la thématique de la mer et la poétique de l'auteur en montrant comment ses récits absorbent les forces maritime qu'il figure en créant un champs spatial différencié dans le roman brésilien.

Mots-clés: Espace, Littérature brésilienne, Mer, Métaphore, Roman

LISTA DE FOTOS

Foto 1	Moacir Costa Lopes	p. 14
---------------	--------------------	-------

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>Monlight</i> , Winslow Homer: 1874.	p. 64
-----------------	--	-------

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Espiral metafórica do Ambiente Marítimo	p. 65
Gráfico 2	O ambiente marítimo	p. 69
Gráfico 3	Visão estrutural do romance O passageiro da Nau Catarineta	p. 127

Sumário

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1.1 Objetivos e justificativas do trabalho proposto.....	15
1.2 Metodologia e embasamento teórico	16
2. LOPES ENQUANTO AUTOR-EDITOR	17
3. O AMBIENTE MARÍTIMO.....	21
4. A DICOTOMIA CAMPO/CIDADE E O ROMANCE DO MAR	23
5. O MAR METAFÓRICO.....	37
5.1 Metáfora e imaginário marítimo	37
5.2 As águas de Bachelard	49
5.2.1 A água reflexiva	51
5.2.2 A água refrescante.....	53
5.2.3 A água solvente	54
5.2.4 A água alimentar.....	56
5.3 O imaginário.....	58
5.3.1 O imaginário marítimo.....	62
5.3.2 Imaginário marítimo e espaço romanesco	65
5.4 Metáforas do mar	68
6. O AMBIENTE MARÍTIMO DE LOPES – A VISÃO PANORÂMICA DE <i>MARIA DE CADA PORTO</i>	70
6.1 Estrutura	72
6.2 O ambiente marítimo em <i>Maria de cada porto</i>	78
6.2.1 Cidades Portuárias e portos	80
6.2.2 Ilhas.....	81
6.2.3 Marinheiro e Navio.....	82
6.2.4 Linguagem de marinheiro.....	86
6.3 Ambiente marítimo e construção discursiva em <i>Maria de cada porto</i>	88
6.4 Metáfora marítima em <i>Maria de cada porto</i>	91
7. <i>CAIS, SAUDADE EM PEDRA</i> – A SEGURANÇA DA TERRA E O HOMEM DO MAR	93
7.1 Estrutura – o naufrago e a continuidade	94
7.2 O ambiente marítimo em <i>Cais, saudade em pedra</i>	102
7.3 Metáforas marítimas em <i>Cais, saudade em pedra</i>	109
7.4 A construção discursiva em <i>Cais, saudade em pedra</i>	114
8. O PASSAGEIRO DA NAU CATARINETA – O VASTO MAR, A PÁTRIA DO MARINHEIRO	121

8.1 O espelhamento de <i>A ostra e o vento</i>	122
8.2 A construção discursiva em <i>O passageiro da Nau Catarineta</i>	124
8.3 O ambiente marítimo em sua plenitude	129
8.4 Metáforas marítimas em <i>O passageiro da Nau Catarineta</i>	132
9 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS.....	142
APÊNDICE A (Entrevista com Moacir C. Lopes)	145
APÊNDICE B (Artigo: <i>Moacir Costa Lopes: Um autor pós-moderno?</i>)	151
APÊNDICE C (Artigo: <i>A literatura infantil de Moacir C. Lopes</i>)	161

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Moacir Costa Lopes, escritor cearense nascido em Quixadá no ano de 1927, iniciou sua carreira literária com a obra *Maria de cada porto*¹. Esse primeiro romance, que despontou no ano de sua publicação, 1959, como uma narrativa peculiar no que toca à trama e considerada por Cavalcanti Proença como excelente obra, evidenciava o surgimento de um novo romancista brasileiro:

Desnecessário insistir na trama, que é excelente. Mais importante será ressaltar as virtudes do escritor estreado, de capacidade divinatória, redescobrimo a arte da composição, inventando o seu estilo. Consequência de tudo é a espontaneidade de um romance que se fez dentro do autor, tomou forma, cresceu e só podia mesmo desaguar em livro. (PROENÇA, 1972, p. 535).

A maturidade literária de Moacir C. Lopes desenvolve-se plenamente, segundo alguns estudiosos, quando da publicação, em 1964, do romance *A ostra e o vento*. Quarta obra de Moacir pode ser compreendida, de acordo com o pensamento de Michael Fody, crítico norte-americano e um dos poucos que estudaram Lopes, como um divisor de águas na produção literária desse autor, o início de uma segunda fase:

Este romance representa, na trajetória profissional de Moacir C. Lopes, a justa medida entre o jovem, espontâneo, primitivo, do grande estouro que foi *Maria de cada porto* [...] e o escritor maduro, consciente [...] mestre do artesanato da criação literária, autor em sua segunda fase, de romances cuidadosamente pesquisados, iniciando essa fase com *A ostra e o vento*... (FODY, 2000, p. 5, 6).

O brasileiro Fernando Py vai um pouco mais além e ressalta que nessa segunda fase certas particularidades do estilo e construção de Moacir Costa Lopes

¹ Moacir C. Lopes faleceu no dia 21 de novembro de 2010, vítima de um câncer.

como, por exemplo, a recorrência do tema do mar, a instauração de um tempo cíclico, psicológico, de um clima fantástico e ainda a constituição de um espaço restrito passam a ser mais evidentes:

Há entre os romances dessa fase algumas linhas convergentes, uma recorrência de temas e motivos constantes. O principal deles é o da anulação do tempo, com a instauração de um clima fantástico no qual se movem as personagens, geralmente limitadas por espaço bastante restrito (ilha, em *A ostra e o vento*; navio, em *Belona, latitude noite*; o perímetro das Sete Cidades, em *Por aqui não passaram rebanhos*). Em todos esses lugares o tempo deixa de existir em termos lineares, passando a apenas marcar a vivência psicológica das personagens. (PY, 1975, p. 15).

De fato, na dissertação de mestrado defendida pelo autor deste estudo², em que se buscou uma análise do romance *A ostra e o vento* tomando como parâmetro a metáfora da tempestade marítima, foi possível constatar a presença nessa narrativa do clima fantástico observado por Py, bem como a restrição do espaço e o aprofundamento psicológico das personagens. Como exemplo dessa aguda introspecção e da forte presença do fantástico em *A ostra...*, basta citar o narrador Saulo, um ser sobrenatural e o insulamento da protagonista Marcela³.

Contudo, pode-se argumentar que a particularidade desse autor esteja não só em seu estilo fantástico e introspectivo, em que se nota ainda a desarticulação do tempo, a utilização de uma linguagem lírica e uma confluência de vozes narrativas, mas também no fato de ele centrar os seus textos no que se poderia chamar de um ambiente marítimo: as águas, a ilha, o vento, o pescador, o faroleiro, o capitão de navio, as populações ribeirinhas, enfim, todos os elementos e seres que circundam as pessoas que dependem do mar, direta ou indiretamente, para sobreviver⁴.

² Defendida em fevereiro de 2011.

³ Nessa segunda fase de Lopes, pode-se dizer, com base no pensamento de Py e Fody e no que foi observado em *A ostra e o vento*, que o mar de Lopes, tornando-se mais denso, introspectivo e fantástico, se aproximaria dos mares de romances marítimos consagrados como *Moby Dick* de Melville, *O lobo do mar* de Jack London, *Lord Jim* de Conrad e outras obras em que o mar deixa de ser apenas algo paisagístico e passa a ceder cada vez mais espaço para a introspecção que as águas profundas desencadeiam nos homens.

⁴ Este ambiente marítimo foi profundamente detalhado na dissertação de mestrado redigida pelo autor deste estudo. Todavia, na ocasião, o que se buscou foi compreender esse ambiente do mar apenas no romance *A ostra e o vento*. Neste estudo de doutorado, busca-se estudar esse ambiente também em outras obras de Moacir.

Moacir Costa Lopes

http://imgs-srzd.s3.amazonaws.com/srzd/upload/m/o/moacir_lopes.jpg

A imagem do mar sempre foi explorada na literatura brasileira, mas o que geralmente se observava até então era um mar fortemente marcado por cores locais, que servia muito mais à paisagem, a certa complementação do espaço da narrativa. Nos romances de Lopes, porém, e esse fato foi bem observado em *A ostra* e *o vento* na pesquisa de mestrado que se fez desse romance, o mar não se reduz a pano de fundo, comparece como elemento central, a moldar tanto a caracterização como a expressão das personagens e mesmo a linguagem do narrador. Trata-se de obras em que o imaginário marítimo está presente, ou seja, em que é possível perceber o mar e seu entorno como uma espacialidade autônoma em relação ao espaço urbano ou ao campo. Nisso, Moacir C. Lopes teve uma inserção muito particular no seu tempo, cuja dominante era a ambientação sertaneja ou interiorana dos romances. Com Lopes, o mar deixa, portanto, de ser acessório:

Faltava-nos o romance do mar. O de Goulart de Andrade nos tem parecido de quadro a óleo, bem colorido, com rochedo e branca espuma, mas sempre posando de modelo, artístico, decorativo. O mar de Moacir C. Lopes estará menos evidente, mas lhe sentimos o sal e a água nos ventos que sopram, no barulho que faz. É um mar de instantâneo, com algas e peixes, com marcas de pé humano pela areia úmida. (PROENÇA, 1972, p. 535).

Todavia, mesmo tratando a temática marítima de modo diferenciado, como notou Proença, foram poucos os que se interessaram pelas obras de Lopes. De maneira geral, observa-se que além dos poucos estudos dedicados ao romance nas décadas de 60 e 70, quase nada mais foi dito a seu respeito. Não obstante, ao menos um romance conseguiu finalmente encontrar, ou reencontrar, os seus leitores, por conta de um atalho curioso: em 1998, o diretor Walter Lima Júnior filmou uma adaptação de *A ostra e o vento* que obteve grande sucesso de bilheteria. A simples escolha desta narrativa para a adaptação cinematográfica, vale ressaltar, é um índice, ainda que fraco, da sua atualidade e, por conseguinte, das demais obras de Moacir em que se tenha a presença da temática marítima⁵.

1.1 Objetivos e justificativas do trabalho proposto

O presente trabalho objetivou realizar um estudo compreensivo de alguns romances de Lopes, tomando por fio condutor a representação do mar. Buscou-se descrever o tratamento da temática marítima nas obras, conjugando esse tratamento com as questões mais amplas da estruturação narrativa – notadamente a configuração espacial dos romances, a caracterização das personagens, a ordenação temporal dos relatos e as distintas vozes que os estruturam – de modo a, em diálogo com a fortuna crítica existente, melhor estabelecer o lugar dessas narrativas e suas singularidades no quadro da prosa de ficção brasileira da segunda metade do século XX.

Lopes foi um romancista do mar, trabalhou uma espacialidade, o ambiente marítimo, que poucos abordaram e a descreveu de modo quase único na literatura brasileira, pela ótica de um marinheiro. Nas obras de Moacir Costa Lopes, portanto, é possível perceber essa independência espacial do mar frente a outros espaços que marcaram o romance brasileiro. Estudar essa singularidade do espaço marítimo de Lopes e o como esse espaço é construído e profundamente metaforizado em seus romances é, pode-se dizer, o maior objetivo deste estudo.

⁵ O filme motivou a sétima edição do romance *A ostra e o vento* lançada no ano 2000.

1.2 Metodologia e embasamento teórico

No que tange às obras que foram analisadas, pode-se dizer que todas as narrativas de Lopes em que se tem a presença da temática marítima foram consideradas, mas, levando-se em conta os prazos de uma pesquisa de doutorado, a profundidade que tal trabalho pressupõe, assim como a extensa produção literária de Moacir voltada para o espaço marítimo, optou-se por um recorte preciso.

Desse modo, são analisadas, as seguintes obras: os romances: *Maria de cada porto* (1959), *Cais Saudade em Pedra* (1963) e *O passageiro da Nau Catarineta* (1982). Acredita-se que por meio da análise desses romances foi possível estabelecer um panorama da produção romanesca de Lopes e assim melhor compreender o tratamento que dá esse autor à temática marítima em cada uma dessas narrativas, e o modo pelo qual o mar constitui, nesses romances, a base de uma espacialidade que aqui denomina-se ambiente marítimo.

Para o estudo da estrutura narrativa das obras selecionadas foram de fundamental importância os trabalhos de Gérard Genette, Jean Pouillon, Mikhail Bakhtin, P. Lubbock, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, Antonio Candido e outros estudiosos da narrativa. No que toca à reduzida produção crítica referente às obras de Moacir Lopes⁶, utilizou-se a obra *Criação e técnica no romance de Moacir C. Lopes*, de Michael Fody, e o que foi produzido pelo autor deste projeto durante o mestrado⁷. Para o estudo da metáfora utilizou-se, sobretudo, *A metáfora viva*, de Paul Ricoeur, *Em busca do sentido*, de José Luiz Fiorin, e *Metáfora*, de Edward Lopez. No tocante ao estudo do imaginário consultou-se principalmente o texto “O fictício e o imaginário” de W. Iser e a obra *O imaginário* de G. Durant.

Espera-se, com esse estudo, verificar certa conjunção entre o tema do mar e a poética de Lopes, ou seja, mostrar de que modo as narrativas desse autor absorvem as forças do ambiente marítimo e como por ele são conduzidas a fim de gerarem um campo espacial diferenciado para o romance brasileiro.

⁶ Reduzida e difícil de ser encontrada, pois muitas dessas obras são das décadas de 60 e 70 e não chegaram a ser publicadas no Brasil. *A Criação e técnica no romance de Moacir C. Lopes*, de Michael Fody III, é a única obra crítica estrangeira que trata da obra de Lopes que foi traduzida para o português, sendo ainda encontrada sem muitas dificuldades.

⁷ Além da dissertação de mestrado, o autor deste projeto produziu dois artigos, *A metáfora do mar e Pontos de vista em A ostra e o vento*, que foram publicados nos anais do SETA do IEL-Unicamp respectivamente nos anos de 2009 e 2010.

2. LOPES ENQUANTO AUTOR-EDITOR

Moacir Lopes também foi editor e esse fato merece atenção, pois muitas de suas obras foram publicadas por sua editora⁸. A postura de Lopes enquanto editor encontra-se bem delineada na obra *A situação do escritor e do livro no Brasil* de 1978, em que Lopes relata o início de sua carreira de romancista, bem como deixa transparecer sua visão de editor. Essa obra é importante também porque traz ao leitor das obras de Lopes certa visão do projeto literário desse autor.

Estando Lopes situado em um momento agitado, décadas de 60 e 70, de intensa produção romanesca, é interessante observar o que ele tinha a dizer dos muitos romancistas que buscavam se destacar, pois assim é possível melhor compreender o modo como ele próprio visualizava o mundo literário e a produção romanesca. O próprio Lopes relata a agitação literária da época de sua estreia:

[...] estreei num momento de euforia literária, de estabilidade política e social, quando o brasileiro começava a ter confiança em si mesmo, como um povo que acordara para seu próprio futuro. Prova-o o fato de todos os jornais possuírem na época suplementos literários ou pelo menos espaço destinado à literatura, e ainda os quatro Festivais do Escritor, realizados em 1960, 1961, 1962 e 1963, reunindo escritores de todo o país... (LOPES, 1978, p. 104)

No tocante à estruturação das narrativas de Moacir, é possível, ao observar o Lopes editor, compreender de forma mais apurada sua construção romanesca. Os romances de Lopes são bem construídos, alguns, como *A ostra e o vento*, por exemplo, possuem enredos complexos que denotam um grande empenho do autor. Quando Lopes, falando como editor, relata o que diz aos romancistas aspirantes e que pouco lapidam suas obras, fica evidente que ele enquanto autor valorizava muito o domínio pleno das técnicas narrativas:

– Olhe, rapaz, vá para a casa, leia, leia, leia, e volte daqui a dez anos. Ou vinte. E só volte quando tiver aprendido que milhares de

⁸ A editora de Lopes chamava-se Cátedra.

escritores vêm construindo esse imenso patrimônio da literatura universal, que é toda a memória do homem, desde Homero, Cervantes, Dante, Shakespeare, Balzac, Goethe, Milton, Dostoiévski, Tolstói, Joseph Conrad, Herman Melville, Faulkner, Henry James, Maupassant, Dickens, Joyce, e centenas de outros. Procure saber como construíram sua obra, como se prepararam. Nenhum fez uma obra gratuitamente, por osmose, por telepatia, por psicografia. Eles estudaram o seu ofício, leram o que havia sido feito antes deles [...] Você seria capaz de construir um simples armário, um liquidificador, uma taça de cristal, um violino, se não aprendeu como construí-los? Como então pretende escrever um livro se não leu os mestres do ofício para saber como se estrutura um personagem e um discurso literário? (LOPES, 1978, p. 85-86)

Por meio de *A situação do escritor e do livro no Brasil* é possível também perceber certa preocupação de Lopes com a brasilidade de suas obras, ou seja, era um autor que desde o início de sua carreira de romancista buscava explorar na literatura brasileira um filão pouco apreciado, um mundo literário novo, mas que ele bem conhecia, o universo marítimo com sua linguagem e folclore característicos:

Há jovens que pensam estar inovando a literatura, com seus gênios, mas estão repetindo formas feitas, já quase lugares comuns de técnica, que ao invés de serem modernos são apenas modernos. E os que, em enxurrada nos últimos anos, nada mais estão fazendo do que pastiches do *nouveau-roman* francês, ou seja, o romance sem história, completamente distanciados da brasilidade de nossa literatura, quando quase todos os países estão buscando nossa literatura exatamente por trazer um conjunto de símbolos novos, original, uma linguagem diferente, uma visão nova em termos de estilo e enfoque do eu-mundo. (LOPES, 1978, p. 70)

Foi na busca por essa brasilidade que Lopes travou contato com Câmara Cascudo, que possivelmente vislumbrou no projeto do Moacir Lopes estreante a possibilidade de descrever a espacialidade marítima com seu folclore rico ainda pouco explorado:

Em 1946, com 19 anos, chegando a Natal, procurei Luís da Câmara Cascudo. Falei-lhe do meu livro, falei-lhe da vida dos marinheiros. Rasguei o que havia escrito e em 1950 levei ao Cascudo os originais do romance que viria a publicar bem mais tarde, *Maria de cada porto*,

depois de várias alterações. Possuía na ocasião outro título: *Em busca de um porto seguro*. Como é de seu hábito estimular qualquer autor novo, Cascudo deu-me ânimo e mandou-me à Livraria José Olympio Editora com uma carta a Daniel Pereira, tecendo elogios. Este me disse não ter dúvidas quanto à qualidade do livro, por ser apresentado por Cascudo, mas não poderia publicá-los nos próximos anos. (LOPES, 1978, p. 99)

A mesma percepção de Cascudo teve Rachel de Queiroz, que também foi procurada por Moacir, no momento em que este tentava publicar o romance *Maria de cada porto*:

Procurei depois Rachel de Queiroz, que também recebeu-me com a maior cordialidade e simpatia, lendo meu livro com lápis na mão. Sugeriu-me muitas emendas e cortes. Sua opinião não foi incoerente com a do mestre Cascudo, que entusiasmara-se com a parte em que eu falava de marinheiros, seu folclore, sua linguagem própria, costumes, sua maneira própria de sentir o mundo. Era a parte realmente aproveitável da obra, mas tinha coisas desprezíveis. Rachel sugeriu-me ainda um aprendizado através de certos autores brasileiros que eu não lera ainda. Reescrevi-o duas ou três vezes, voltei a ela, que pacientemente o releu e, ainda com pequenas restrições facilmente corrigíveis, deu o approve-se. Feliz, sai procurando editores e a recusa era unânime. Teve quem sugerisse voltar dali a 10 anos. Era a maneira muito hábil de livrar-se do pretenso escritor. Quem sabe em dez anos eu estaria morto ou teria decidido ser um próspero pequeno-burguês, achando que aquele livro não passaria de veleidade. (LOPES, 1978, p. 99-100)

E é ainda nas palavras do Moacir editor que se encontra uma possível explicação para o fato de sua obra ter ficado um tanto quanto eclipsada da crítica até o momento. Ao que parece Moacir Lopes acreditava que o bom autor não deveria se autopromover, ou seja, a força de uma boa narrativa seria suficiente para projetar um autor no cenário literário:

Existem também, em cada geração, alguns escritores que fazem o maior barulho em torno de si mesmos [...] que alardeiam aos quatro ventos sua genialidade, transformam-se em vedetes, dão entrevistas diariamente, escrevem e aparecem em todos os veículos de comunicação, opinam sobre literatura como se fossem mestres, e sempre afirmando que fórmula literária válida é a que praticam,

participam de qualquer seminário, mesa-redonda, acusam os escritores que os precederam e, se possível, opinam sobre sexo, moda, poluição, juventude desamparada, ecologia, sobre tudo, enfim, desde que seu nome, e só o seu, esteja diariamente escrito e pronunciado em algum lugar. (LOPES, 1978, p. 113)

O afastamento desse tipo de conduta, pode ter feito de Lopes um autor que, consciente do valor de sua obra sabia que suas narrativas seriam valorizadas e adquiririam, assim, uma durabilidade que outros romances escritos à luz da publicidade excessiva não teriam:

Grande parte desses autores transmite ao público uma ideia falsa sobre a vida literária, a literatura e, até, sobre sua própria obra, porque só vê o seu lado, desprezando o que não considera válido. E quase sempre sua visão é deturpada pelo próprio envolvimento nessa massa publicitária porque, ascendendo a objeto de consumo, perderá a noção exata de uma literatura mais duradoura. (LOPES, 1978, p. 113)

Assim, o fato de Lopes não ter sido tão lembrado pela crítica está, talvez, relacionado com o seu modo de encarar o reconhecimento enquanto autor. Lopes, ao que parece, não buscou os holofotes, pois acreditava mesmo que uma obra, aqui no sentido de vários escritos, deve ser reconhecida e valorizada no momento correto, ou seja, depois de passar pelo crivo do tempo. Essa atitude talvez explique a bibliografia voltada para os estudos de seus romances e que está presente em todos os volumes de suas obras.

De fato, é perceptível que Lopes, enquanto editor da maioria dos seus romances, teve a preocupação de mostrar para o leitor que sua obra possui qualidade a ponto de motivar estudos acadêmicos. É possível que com isso o autor tenha assinalado sua quase certeza de que um dia sua obra seria lembrada. Num primeiro momento, a presença dessa bibliografia parece sugerir que Moacir estava a todo o momento buscando o reconhecimento da crítica especializada, mas após observar bem a sua práxis romanesca, o modo como ele encara a feitura de um romance e a sustentação temporal deste, pode-se dizer com relativa segurança que essas indicações bibliográficas foram postas em seus romances no intuito mesmo

de ajudar os futuros pesquisadores de suas obras, pesquisadores que ele sabia que um dia se interessariam por suas narrativas.

Moacir tinha, evidentemente, consciência de que estava descrevendo uma espacialidade diferenciada, ele sabia que seus romances não eram apenas obras que falavam do mar. Era do conhecimento desse autor que o mar em suas narrativas era o elemento maior de todo um mundo marítimo que pouco havia sido explorado na literatura brasileira. Essa certeza, de estar abordando algo singular no mundo literário nacional, possivelmente lhe conferiu forças para elaborar a vasta obra que produziu e que lhe rendeu a alcunha de romancista do mar.

3. O AMBIENTE MARÍTIMO

Nesse estudo, quando se menciona o ambiente marítimo, faz-se menção a um macro espaço que envolve o mar e todos os demais lugares que são influenciados por essa massa líquida. Poder-se-ia chamar também essa espacialidade de mundo do mar ou mundo oceânico, conceituações que tendem a açambarcar uma variedade de espaços que existem em função do mar. Esse pensamento está associado ao fato de que não se pode conceber o mar como uma espacialidade plena, já que a vastidão aquática, embora seja espaço, não interage diretamente, fisicamente com o homem, precisando este sempre de uma mediação para sentir toda a plenitude espacial do mar, seja a embarcação, a ilha, a península, submarinos, e outros. Cada um desses elementos, que faz essa espécie de mediação entre o mar e o homem e permite tornar essa massa líquida um espaço pleno, é já parte do ambiente marítimo. Para se pensar espacialmente o mar, portanto, é preciso ligá-lo a outros espaços e assim configurar uma cadeia espacial marítima, onde o mar é quem dá a tonalidade caracterizadora.

A palavra ambiente, que nesse estudo escolheu-se para conceituar essa variedade de espaços que constitui o mundo marítimo, pode, todavia, gerar certas complicações, pois geralmente ela é utilizada para se referir a espaços fisicamente pequenos, enquanto que nesse estudo ambiente dá a ideia de uma espacialidade vasta, composta, todavia, por vários lugares. Porém, essa relação entre ambiente e espaço constricto não é de todo aceita. Antonio Candido em “Degradação do espaço: Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento

em *L'Assomoir*", por exemplo, utiliza ambiente quase como sinônimo de espaço e por vezes faz-nos observar que essa espacialidade pode ser extensa e até mesmo compreender vários recintos:

A descrição inicial do quarto do Hotel Boncoeur prepara e prefigura ambientes como esse casarão enorme da rua de la Goutte-d'Or, com seus mil habitantes, seus cinco e seis andares agrupados à roda do pátio, como forma descomunal que recebe o fluído da multidão e o distribui nos pequenos compartimentos da miséria, na promiscuidade que faz os vícios se comunicarem, como as vozes se comunicam através das paredes finais. (CANDIDO, 2006, p. 39)

Chama-se esse mundo marítimo de Lopes de ambiente devido, sobretudo, à ideia de que em qualquer lugar desse universo aquático é possível sentir a forte presença do mar. São lugares que ganham contornos espaciais com base naquilo que desperta na personagem. Não são apenas espaços físicos, mas também espaços psicológicos, plenos de uma atmosfera única, permeada de uma vida também singular, um ambiente portanto, uma fusão de espaço físico e sentimentos despertados. É notório que, seguindo essa linha de pensamento, só se pode falar de ambiente marítimo quando se tem nesses espaços do mar a presença de personagens que encarnarão toda a carga simbólica e sensorial desencadeada pela vastidão das águas. Essa ideia também vai ao encontro dos pensamentos de Candido, pois em "Degradação do espaço" é possível notar, ainda que sutilmente, a utilização da palavra ambiente a fim de demonstrar certa simbiose entre espaço físico e personagem: "Assim, os ambientes iniciais do livro exprimem em termos polares as opções que regem os atos dos personagens, vinculando-os aos líquidos, que aparecem nos níveis natural, social, metafórico e simbólico." (CANDIDO, 2006, p. 37).

Ambiente, portanto, nesse estudo que se faz das obras de Moacir C. Lopes, não está atrelado a uma ideia de grandeza espacial, a um espaço pequeno ou amplo, mas a um pensamento que sugere espaços marítimos conectados com os personagens que neles vivem, onde é praticamente impossível separar o homem da natureza marítima. De fato, a primeira definição que se encontra de ambiente no dicionário Houaiss é: "1. Que rodeia ou envolve por todos os lados e constitui o meio em que se vive." (HOUAISS, 2001). Ambiente marítimo, assim, é o mundo do

marinheiro, dos faroleiros, dos navegantes, dos habitantes das zonas portuárias e de outros tantos personagens, muitos deles retratados por Lopes em seus romances⁹.

Assim, a expressão ambiente marítimo parece a mais adequada para descrever a espacialidade dos romances de Lopes, uma vez que são espaços que sempre surgem atrelados a personagens, representantes daqueles que vivem do e no mar. Ao afirmar que Lopes é um romancista do mar e que em suas obras essa vastidão aquática não é apenas cenário estático, o que se afirma é que a espacialidade marítima desse autor não é algo apenas pictórico, mas vivo, participante ativo das ações narrativas, algumas vezes chegando a atingir o estatuto da personagem como a Ilha dos Afogados de *A ostra e o vento*, por exemplo¹⁰.

4. A DICOTOMIA CAMPO/CIDADE E O ROMANCE DO MAR

Qualquer estudo que se pretenda das obras de Lopes deve iniciar-se com um atento olhar para a espacialidade trabalhada por esse autor, visto ser ele conhecido como romancista do mar. Mar é espaço, deve ser assim compreendido em um romance e sendo um elemento espacial, não há como não o comparar com outras dominâncias espaciais presentes na literatura brasileira, sobremaneira o campo, ou

⁹ Essa ideia de ambiente, que nesse estudo de doutorado ganha contornos mais precisos, estava presente na dissertação de mestrado que se escreveu acerca do romance *A ostra e o vento*: “[...] fazem parte e constituem o ambiente marítimo o pescador costeiro, o capitão de navio, o faroleiro, os abastecedores de ilhas, os pertencentes às marinhas mercantes e de guerra, às prostitutas de portos, os caçadores de baleias, infinitas lendas de navios fantasmas e sereias, os aventureiros do mar, os mergulhadores, os instrumentos de navegação junto com um vocabulário náutico particular, o vento, odores como o cheiro da maresia, das plantas de ilhas, dos peixes e muitos outros elementos que integram a extensa lista de particularidades que caracteriza essa atmosfera do mar.” (GOES, 2011, p. 12)

¹⁰ Uma vez mais se caminha em direção ao pensamento de Candido expresso em “Degradação do espaço” onde se faz quase a mesma afirmação em relação à espacialidade do romance *Assomoir*: “No capítulo V, a preocupação do romancista com o ambiente material aparece inclusive no destaque dos objetos que estão nele. Trata-se de uma oficina de engomar, onde avultam os instrumentos do ofício, as técnicas e sobretudo a roupa suja. A ação se torna quase uma descrição, na medida em que os atos são manipulações; **a narrativa parece uma concatenação de coisas e o enredo se dissolve no ambiente, que vem a primeiro plano** através das constelações de objetos e dos atos executados em função deles. Aqui, (poderíamos dizer contrariando o famoso ensaio de Lukács), descrever é narrar.” (CANDIDO, 2006, p. 43, grifo nosso).

espaço regional, e a cidade. Essa dicotomia, embora hoje muito combatida pela crítica, ainda molda, de certa forma, os estudos das narrativas brasileiras. E como alocar um autor que, por ventura, venha a fugir dessas duas espacialidades? Como pensar o mar, ou o ambiente marítimo dentro dessa divisão campo/cidade?

Primeiramente é importante aprofundar um pouco mais essa dicotomia e frisar que a divisão campo/cidade tem sua razão de ser o que vai de encontro com o atual pensamento que tende a excluir o termo regionalismo e, por conseguinte, também o urbano, uma vez que um se apoia no outro. Tudo agora converge para uma literatura global, sem delimitações, onde reinaria, ou deveria reinar, o universal absoluto, ao menos em tese. Todavia, o material narrativo quando focado no campo ou na cidade é moldado de forma diferente, daí serem interessantes essas divisões ou organizações das obras segundo a espacialidade em questão¹¹.

Obras ditas regionalistas constituem um filão importante da literatura brasileira, fazendo parte mesmo da constituição de suas primeiras narrativas, bem como forneceu, o regionalismo, material para que a ficção brasileira continuasse a se desenvolver. Rodrigues, em artigo intitulado “Fortuna e infortúnios do regionalismo” chama atenção para esse fato em que se nota como o regionalismo está associado ao desenvolvimento da prosa literária brasileira:

Em síntese, esse é o percurso do regionalismo: no romantismo, trata do típico, do pitoresco da região, da ação humana traçada pelo arquétipo patriarcal; no realismo, a proposta regionalista se firma; no modernismo dos anos 30, de estética realista, sua feição inicial atinge o ápice; em seguida, o termo é ressemantizado, para acolher nova literariedade que emerge com a obra de Guimarães Rosa, e então o termo mergulha em descrédito, sendo alienado, considerado indesejável por autores e crítica. (RODRIGUES; GRACIA RODRIGUES, 2013, p. 286).

¹¹ Steven Johnson (2009, p. 879) em “Complexidade urbana e enredo romanesco” mostra bem como as narrativas são moldadas de forma diferente no meio urbano ou no campo: “O ponto é que a expansão épica da cidade não é mera questão de contemplação estética, e os movimentos das pessoas são, mais do que nunca, governados pelo acaso. Todavia, a casualidade traz consequências narrativas. A história não fica remoendo a sobrecarga sensorial da rua; pelo contrário, é a rua que torna a história possível. Quando Frédéric volta ao interior, o motor narrativo de Flaubert se torna mais lento. Assim, nada mais justo que o escritor tome de empréstimo uma parte do arsenal narrativo dickensiano – a herança imprevista – para retomar o ritmo da história. Tal é o problema das narrativas de rua: não funcionam no campo”.

Desde os primórdios, portanto, observa-se na literatura brasileira esse movimento que vai dos grandes centros urbanos ao interior das províncias¹², onde a vida estaria estruturada em bases outras, que guardariam talvez uma riqueza cultural maior ou um traço de brasilidade mais forte. A corrente regionalista está diretamente associada com a construção da nacionalidade brasileira¹³. Sodré, ao abordar esse assunto, permite, de certo modo, ligar Lopes a essa questão do regional:

Existe a preocupação fundamental do sertanismo, que vem, assim, substituir o indianismo, como aspecto formal e insistente na intenção de transfundir um sentido nacional à ficção romântica. Tal preocupação importa em condenar o quadro litorâneo e urbano como aquele em que a influência externa transparece, como um falso Brasil. Brasil verdadeiro, Brasil original, Brasil puro seria o do interior, o do sertão, imune às influências externas, conservando em estado natural os traços nacionais [...] No sertanismo verifica-se o formidável esforço da literatura para superar as condições que a subordinavam aos modelos externos. (SODRÉ, 1969, p. 323-324).

O importante desse pensamento de Sodré para o estudo que aqui se realiza está no adjetivo litorâneo que surge nessa passagem associada ao quadro urbano. De fato, no século XIX, nos momentos em que se buscava erigir um espírito de nação no Brasil, os maiores centros urbanos localizavam-se na costa, eram cidades portuárias sendo uma delas, o Rio de Janeiro, o centro político do país recém criado. Afastar-se da cidade, portanto, era afastar-se do mar. Na medida em que o território nacional foi sendo povoado e outras cidades, São Paulo, por exemplo, foram tomando corpo, essa associação de mar e núcleo urbano foi sendo esquecida, mas o mar nunca conseguiu alçar-se como uma espacialidade autônoma, ao menos até

¹² Aqui província é sinônimo de estados, porém esse termo associa-se à conotação negativa do regionalismo que hoje se tem, pois traz consigo certa carga histórica, algo de ultrapassado. De fato, anteriormente os estados eram denominados províncias. Nesse sentido, toda a literatura que se volta para a província estaria associada a certo atraso intelectual, como parece ter observado Bueno: “Num tempo em que muitos dizem que o conceito de nação já não se aplica mais, superado que estaria por uma ordem mundial nova, defender a ideia de que regionalismo é um conceito ainda operável, então, virou uma espécie de confissão de provincianismo.” (BUENO, 2013, p. 173)

¹³ É o pensamento que se encontra em Candido (1969, p. 112): “Nacionalismo, na literatura brasileira, constitui basicamente, como vimos, em escrever sobre coisas locais: no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil. É vínculo que une as *Memórias de um Sargento de Milícias* ao *Guarani* e a *Inocência*, e significa, por vezes, menos o impulso espontâneo de descrever a nossa realidade, do que a intenção programática, a resolução patriótica de fazê-lo.”

esse momento. Afastar-se do núcleo urbano, portanto, era, à época do romantismo, a escolha de muitos autores que desejavam melhor descrever o verdadeiro Brasil.

Esse fato é um dos vários que pode explicar a rejeição do termo regionalismo que se evidencia hoje. Nesses primeiros tempos, a idealização do mundo interiorano, do regional, do espaço idílico afastado da cidade e que guarda relação com o indianismo anterior, essa supervalorização do campo por alguns acabou criando certa imagem distorcida dessas regiões e isso até hoje pesa no julgamento que se faz do termo regionalismo. O preconceito contra o regional não provém, assim, apenas do fato de se deixar de lado, por vezes, o universal, mas também de certa rejeição da boa pintura do mundo rural, que seria então algo falso¹⁴. Monteiro Lobato chamou a atenção para esse fato ao recusar a visão idealizada do campo, e parece que seu pensamento ainda ecoa. Luiz Gonzaga Marchezan em “Urupês: contos sobre fatos no modo de dizer da fábula”, artigo que trata da visão equivocada que tinha Monteiro Lobato do caipira, deixa claro como esse autor combatia essa visão idílica do interior:

Uma leitura a pospelo do papel social do caboclo, contrária aos papéis que lhe atribui Lobato, quer na vida, como na arte, será a de vê-lo como um pequeno produtor rural, um tipo regional, filho de branco e de índio, com ínfimos conhecimentos ambiental e da agricultura, com baixo padrão de moradia e maus hábitos alimentares. Tais atributos encontram-se estigmatizados por Lobato, estereotipados em comportamentos narrados para uma personagem, a do caboclo, que atua como preguiçosa, insolente, diante, principalmente, do lugar exuberante que habita, a mata. (MARCHEZAN, 2013, p. 199)

¹⁴ Deve-se ressaltar que o regionalismo, que muitos colocam, em termos de idealização do meio, na mesma esteira do indianismo, foi algo que exigiu muito mais dos ficcionistas. A idealização do indianismo não pode simplesmente ser transplantada para o tratamento que foi dado ao campo pelos autores regionalistas ou ruralistas. É assim que pensa Candido que inclusive vê certa ambiguidade nessa falsidade espacial inerente ao regionalismo: “No caso do regionalismo, porém, a língua e os costumes descritos eram próximos dos da cidade, apresentando difícil problema de estilização; de respeito a uma realidade que não se podia fantasiar tão livremente quanto a do índio e que, não tendo nenhum Chateaubriand para modelo, dependia do esforço criador dos escritores daqui. A obtenção da verossimilhança era, neste caso, mais difícil, pois o original estava ao alcance do leitor. Daí a ambiguidade que desde o início marcou o nosso regionalismo e que, levando o escritor a oscilar entre a fantasia e a fidelidade ao observado, acabou paradoxalmente por tornar artificial o gênero baseado na realidade mais *geral* e de certo modo mais *própria* do país.” (CANDIDO, 1969, p. 116)

Assim, vê-se que o regionalismo, ao se afastar das grandes cidades, passou a ser visto como algo que não retratava o real, que visava unicamente à descrição de um local que, na prática, se mostrava bem diferente. Mesmo as belezas do campo foram atropeladas por essa visão e parece mesmo, sobretudo aos olhos da crítica mais recente, que tudo que se volta para fora do meio urbano tem uma tendência a fugir do realismo. É desse modo que se fundamenta a clássica oposição urbano/regional ou campo/cidade. De um lado romances que tenderiam a ser regionais, menos profundos, mais descritivos e rasos na exploração psicológica¹⁵, de outro, obras cosmopolitas, nascidas nos centros urbanos e que tendem a explorar os costumes e a vivência psicológica das pessoas que viviam no caos da rua: “Nascida do confronto com a prosa citadina, dita alienada da vida verdadeira do brasileiro típico do início do Oitocentos, o embate maior do regionalismo em sua afirmação se dá com a literatura estetizante ou a de cunho introspectivo.” (RODRIGUES; GRACIA RODRIGUES, 2013, p. 272)

Todavia, há uma reação a essa espécie de censura ao regionalismo em prol de uma visão de mundo globalizante. É notório que nem todas as obras ditas regionalistas deixam de também explorar o universal dos comportamentos humanos e os conflitos oriundos das paixões, com todas as implicações psicológicas daí decorrentes. Bosi chama a atenção para esse fato em trecho onde se nota, inclusive, certa reflexão acerca das dicotomias que geralmente embasam as classificações dos romances brasileiros:

A costumeira triagem por tendências em torno dos tipos *romance social-regional/romance psicológico* ajuda só até certo ponto o historiador literário; passado esse limite didático vê-se que, além de ser precária em si mesma (pois regionais e psicológicas são obras-primas como *São Bernardo* e *Fogo Morto*), acaba não dando mais conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa. (BOSI, 2006, p. 390)

¹⁵ Esse modo de se entender o romance regionalista é o que seria para Bueno (2013, p. 174) “[...] uma visão cristalizada sobre o regional que assume como pressuposto o pouco alcance de qualquer empreitada nesse campo porque o interesse pelo dado local comprometeria necessariamente esse alcance – ou possível ‘universalidade’ – do resultado.”. O defeito surge quando o espaço termina por se tornar unicamente um objeto a ser pintado, excessivamente decorado para a apreciação do leitor. A boa obra rural é bem equilibrada no que toca ao arranjo das categorias narrativas, de modo que o espaço pode até ser mais apreciado, mas nunca a ponto de se destacar dos demais laços que unem a história contada. É preciso aceitar que há obras regionalistas que se alinham com essa visão cristalizada, mas há outras tantas que transcendem esse caráter puramente pictórico.

Bosi também tentou reinventar essas classificações, a fim de se evitarem as polêmicas em torno do termo regionalismo. Para melhor sondar essas diferenças internas e de fugir das triagens convencionais dos romances, Bosi constrói um esquema em torno da variável herói¹⁶ e distribui o romance brasileiro moderno, “[...] de 30 para cá, em, pelo menos, quatro tendências, segundo o grau crescente de tensão entre o ‘herói’ e seu mundo” (BOSI, 2006, p. 392). Essas tendências são:

- a) *romances de tensão mínima*. Há conflito, mas este configura-se em termos de oposição verbal, sentimental quando muito: as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam.
- b) *romances de tensão crítica*. O herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente.
- c) *romances de tensão interiorizada*. O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito.
- d) *romances de tensão transfigurada*. O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. [...] O conflito, assim ‘resolvido’, força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia. (BOSI, 2006, p. 392).

Poder-se-ia, apoiando-se nesse pensamento de Bosi, buscar uma compreensão das obras de Moacir C. Lopes por meio dessas classificações baseadas na psicologia do herói, todavia, se isso for feito, o espaço, categoria tão importante para um autor, caracterizado como do mar, seria desconsiderado. Mais correto é vasculhar os novos estudos acerca da dicotomia campo/cidade para,

¹⁶ Bosi adota como hipótese de trabalho a formulação de Lucien Goldmann. O que de Goldmann importa para Bosi é a tensão oriunda da ruptura insuperável entre escritor e sociedade/herói e mundo: “[...] o pensador francês tentou uma abordagem genético-estrutural do romance moderno. O seu dado inicial é a tensão entre o escritor e a sociedade. Pressupõe Goldmann – e com ele toda a crítica dialética – a existência de homologias entre a estrutura da obra literária e a estrutura social, e, mesmo, grupal, em que se insere o autor. Em face da sociedade burguesa, fundo comum da literatura ocidental nos últimos dois séculos, o romancista tende a engendrar a figura do ‘herói problemático’, em tensão com as estruturas ‘degradadas’ vigentes, isto é, estruturas incapazes de atuar os mesmos valores que a mesma sociedade prega: liberdade, justiça, amor...” (BOSI, 2006, p. 390-391).

enfim, pensar as obras de Lopes. A revalorização do regionalismo que hoje se observa parte do desmonte do termo para uma melhor compreensão do que seria de fato a literatura regionalista¹⁷. Desses pensamentos é que surgem denominações como romance rural por exemplo. Pensar o romance regionalista como rural é interessante pelo fato de libertar o termo regionalismo e evitar certas confusões na classificação dos romances¹⁸. Pode-se mesmo dizer que a não aceitação do termo regionalismo, por alguns, apoia-se numa falta de reflexão profunda desse termo e também da palavra que lhe dá origem, a região.

No romantismo, havia a necessidade de se conciliar as diferenças regionais em prol de um país unificado, a fim de que a recente nação brasileira não corresse o risco de se desmembrar tal como ocorrera com as terras outrora pertencentes ao domínio espanhol. O projeto de Alencar de colorir suas narrativas com cores regionais está ligado, de certa forma, a essa incessante luta pela manutenção territorial do Brasil. Nesse tempo, era interessante mostrar o regional, os costumes de determinado lugar e era mais imperativo ainda mostrar que havia sim enormes diferenças entre as várias regiões do país, mas que no fim todas eram partes do mesmo corpo e que por isso qualquer tentativa de separatismo deveria ser desencorajada. Elevar essas diferenças regionais por meio da arte literária era, portanto, à época de Alencar, algo interessante, e poucos nesse momento procuraram observar que nem havia assim tantas diferenças entre as inúmeras regiões do país.

¹⁷ Exemplo desse desmonte do conceito é a introdução do texto “Fortuna e infortúnios do regionalismo” de Rauer Rodrigues e Kelcilene Grácia Rodrigues. Os autores iniciam o artigo vasculhando a etimologia da palavra regionalismo a fim de compreender a rejeição que atualmente ronda esse termo. Parágrafos adiante, afirmam: “É na transição de regional para regionalismo que a positividade semântica se esvai, em movimento que faz do conceito literário de regionalismo, na história da literatura brasileira, manifestação presumida na primeira metade do século XIX, empreendida na segunda metade e exaltada na primeira metade no Novecentos, para, na sequência, agregar valor nomeado como universal e, no final do período, se ver rejeitada liminarmente por autores e até mesmo pela crítica, seja a acadêmica, seja aquela vocalizada em jornais de grande circulação, ou ainda a que se faz em blogs pessoais.” (RODRIGUES; GRACIA RODRIGUES, 2013, p. 264).

¹⁸ Alguns autores chegam a utilizar outros conceitos em vez de regionalismo, a fim de evitar complicações. Bosi, por exemplo, em dado momento utiliza sertanismo como sendo algo atrelado ao mundo rural. Assim, literatura sertaneja seria, pode-se dizer, o mesmo que literatura rural: as várias formas de sertanismo (romântico, naturalista, acadêmico e, até, modernista) que têm sulcado as nossas letras desde os meados do século passado, nasceram do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico. Como o escritor não pode fazer folclore puro, limita-se a projetar os próprios interesses ou frustrações na sua viagem literária à roda do campo. (BOSI, 2006, p. 141)

Para a literatura, no entanto, pode-se dizer que o termo regional transcende a divisão meramente política observada no início por Alencar em que, por meio de palavras como gaúcho e sertanejo, se evidenciavam províncias politicamente importantes para o império. Regionalismo, no meio literário, atrela-se a aspectos maiores, formadores da cultura do povo de determinado lugar do país que nem sempre corresponde às fronteiras traçadas no mapa. Se no século XIX, nos seus primeiros passos, o regionalismo necessitava respeitar essas fronteiras, mesmo porque contribuía para fortalecê-las, hoje pode-se falar de regionalismo de um modo bem menos provinciano¹⁹.

Essa visão provinciana fortalecia a nação também pela valorização da pureza daqueles que viviam no interior e não eram assim contaminados pelos ideários das cidades. É o afastamento em direção ao interior puro, que Sodré observou. Desse modo, tendo como ponto de partida um regionalismo mais aberto, pode-se falar de romance rural em vez de romance do sul, do sudeste ou do Ceará, goiano, paulista e outros tantos. Esse pensamento liberta inclusive o termo regionalismo das amarras do campo, ou seja, permite que se possa até pensar um romance urbano como regionalista²⁰.

O regionalismo aflora com veemência no romance rural, mas nada impede que traços de uma região surja em um romance urbano. Pega-se um romance que tem seu enredo focado em alguma cidade do norte do país, por exemplo, onde a locomoção quase sempre é feita por meio de embarcações. Esse tipo de locomoção pode ser visto como um traço regional, o mesmo se aplica ao vestuário, à alimentação e outros²¹. No romance rural, porém, a natureza peculiar de uma dada espacialidade se sobressai e aí pode-se ver com melhores contornos maneiras de se viver que, embora assentadas na mesma língua, são diferentes. Um fazendeiro de Rondônia não age certamente da mesma maneira que alguém que vive na zona rural de São Paulo. Aspectos climáticos, a fauna e a flora de um lugar moldam o viver rural.

¹⁹ Todavia sempre haverá aqueles que procurarão se identificar com um estado ou região específicos, ou seja, há autores que querem ser considerados como representantes de suas regiões e acabam, muitas vezes, criando uma literatura muito pitoresca, a típica literatura regionalista que motiva os ataques que hoje esse conceito sofre.

²⁰ Esse pensamento, a bem dizer, elimina o termo regionalismo, ao menos na sua acepção mais tradicional. Regionalismo seria assim apenas traços locais que podem surgir tanto nas narrativas que se passam no campo, quanto nas que se passam na cidade.

²¹ Certas obras de Érico Veríssimo, por exemplo, ainda que urbanas são gaúchas, prenhe da cultura daquela região, do modo de vida daqueles que habitam as regiões mais ao sul do país.

A vida na cidade, porém, apesar de ser também permeada de traços regionais, ou seja, de também ser afetada pelas características da natureza à sua volta, mantém certo fundo invariável de um lugar para outro²². Em síntese pode-se dizer que as cidades são todas praticamente iguais, mas as áreas rurais variam bastante. Na medida em que um romance adentra mais o espaço rural, maiores a chance de ele ser chamado de regionalista, embora seja muito mais fácil e menos complicado chamá-lo apenas de rural²³.

O regionalismo, portanto, deve ser entendido como algo não vinculado a um estado da federação ou mesmo a uma macrorregião, mas à natureza do local em questão. O regionalismo literário não respeita demarcações políticas, mas sim as fronteiras naturais. Daí, por exemplo, um leitor paulista se sentir em casa ao ler *Vila dos Confins* de Marcos Palmério, um romance que foca um espaço de certo modo distante de São Paulo. Todavia, a paisagem rural, cerrado, gados, cana de açúcar talvez, e outros, é a mesma que se vê em São Paulo com diferenças mínimas, sobretudo na temperatura e pluviosidade.

Em estudos recentes é possível notar essa preocupação em repensar o termo regionalista. Marchezan, na introdução de *O conto regionalista: Do romantismo ao pré-modernismo*, fala, por exemplo, de valores rurais e quadros territoriais, ou seja, não usa termos geográficos específicos:

²² Lúcia Miguel Pereira irá chamar esse fundo invariável das cidades de “civilização niveladora”. É a mesma ideia que aqui se desenvolve. Todavia, mesmo nas cidades é possível encontrar traços de cor local: “Para estudar, pois, o regionalismo, é mister delimitar-lhe o alcance: só lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora. [...] o regionalismo se limita e se vincula ao ruralismo e ao provincianismo, tendo por principal atributo o pitoresco, o que se convencionou chamar de ‘cor local’.” (PEREIRA, 1957, p. 179)

²³ Um trabalho interessante que vai nesse sentido do desmonte do termo regionalismo em prol do ruralismo é o artigo “A crítica e o romance rural”, de Fernando Gil. Nele o autor dialoga com textos de Lúcia Miguel Pereira e Flora Süssekind e busca repensar a rejeição que hoje há em torno do termo regionalismo. Em nota, Gil, logo no início do seu artigo, chama a atenção para a sua preferência pelo conceito de romance rural em vez de regional: “Na pesquisa em andamento dou preferência à noção de romance rural a de romance regionalista, entre outras razões, para tentar desvencilhar-se, na medida do possível, do sentido literário e cultural negativo que a crítica lhe atribuiu ao longo do tempo, como se mostrará neste trabalho. Aqui, entretanto, utilizo, na maioria das vezes, a categoria romance regionalista, pois é assim que o denominam os críticos em tela.” (GIL, 2008, p. 85). A ideia que aqui se desenvolve acerca de romance ruralista vai ao encontro desse pensamento de Fernando Gil e tem importância crucial na cunhagem do que aqui se vem a chamar de romance do mar. Gil não foi o primeiro a falar em romance rural, evidentemente, mas seu estudo, por ser recente, mostra como hoje o regionalismo enquanto conceito e gênero está sendo muito questionado e abre margens para novas interpretações das classificações dos romances brasileiros.

Propusemo-nos aqui a reunir, de forma representativa, contos que se alinham com o ideário fundador do regionalismo na prosa de ficção nacional, sem debater a abrangência do sentido que envolve o conceito de regionalismo, como o da função, por exemplo, de demarcar, em limites espaciais, a natureza sócio-histórica cultural de uma dada dimensão territorial. Trata-se para nós, aqui, de um conceito emprestado de teorias sociais, com o fito de localizar no tempo manifestações literárias voltadas para a representação de valores rurais, em diferentes quadros territoriais. (MARCHEZAN, 2009, p. IX)

O mar de Lopes seria um desses quadros territoriais. Toda essa discussão acerca do regionalismo e do como esse termo vem sendo repensado, interessa aqui na medida em que, ao se falar de romance rural, nada impede que se fale de romance do mar. Se há obras que exaltam os valores rurais, há aquelas que elevam os valores daqueles que vivem no e do mar. O fato é que poucos focaram essa espacialidade marítima. Como dito, por muito tempo ela se confundiu com o espaço urbano e posteriormente foi esquecida ou apenas tomada como um traço de regionalismo como em Jorge Amado, por exemplo²⁴.

Lúcia Miguel Pereira ao tratar do regionalismo, afirma que as fronteiras marítimas foram já exploradas e que no Brasil, devido à extensão territorial vasta, o regionalismo, ou ruralismo ainda perduraria:

Verificando que a cor local não atrai mais os escritores de seu país, perguntou uma historiadora literária americana se ela não desapareceria da literatura por ter deixado de existir, com a standardização imposta pelo progresso. No Brasil, onde o sertão a bem dizer envolve as cidades, esse problema ainda nem se esboça. Todas as nossas fronteiras, a não serem as marítimas, estão ainda por conquistar para a civilização, e nessa conquista hão de ter larga parte os regionalistas. (PEREIRA, 1957, p. 187)

²⁴ Narrativas como *Mar morto*, por exemplo, não exploram o vasto mar tal como a maior parte das obras de Lopes, porém não deixa de se localizar no ambiente marítimo. Com isso quer-se dizer que melhor seria tomar esse romance de Jorge Amado não como algo apenas relacionado à Bahia, como traço regional, mas sim como uma narrativa do mar, embora um mar permeado de traços daquela região.

Ressalta-se nesse pensamento de Lúcia Miguel que ela, ao dizer que as fronteiras marítimas foram já exploradas, está se referindo certamente aos núcleos urbanos costeiros, ou seja, funde mar e cidade em uma única espacialidade. O mesmo é observado em Candido, que apesar de não separar o mar do núcleo urbano, já pensa o regional literário como algo afastado da acepção geográfica:

Talvez se possa dizer que os romancistas da geração dos anos de 1930, de certo modo, inauguraram o romance brasileiro, porque tentaram resolver a grande contradição que caracteriza a nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas e do litoral e as camadas humanas que povoam o interior – entendendo-se por litoral e interior menos as regiões geograficamente correspondentes do que os tipos de existência, os padrões de cultura comumente subentendidos em tais designações. (CANDIDO, 2004, p. 41)

Aqui, todavia, o que se busca é conceder ao mar certa independência enquanto espaço a ser explorado²⁵.

Ao se repensar o termo regionalismo, pode-se então colocar a espacialidade marítima ao lado do campo e da cidade. E do mesmo modo que um romance ao se afastar da cidade em direção ao campo se torna rural, ao se afastar em direção ao mar ele se torna de ambiente marítimo ou simplesmente do mar. A presença, ou a força do universal presente nessas narrativas do mar é variável, tal como ocorre com os romances rurais e urbanos. Há obras mais superficiais, que ficam na costa, falam de pescadores, de algumas lendas e outros. Há aquelas, porém, que desbravam o mar aberto e exploram toda a mística do mundo do marinheiro, da navegação, dos perigos de se enfrentar diretamente a fúria marítima²⁶. Moacir Lopes é dos que não se detém na costa.

²⁵ Mesmo em estudos recentes é possível notar esse não entendimento do mar enquanto espacialidade autônoma. Carlos Eduardo de Almeida (2013, p. 32), ao tratar das várias dicotomias que moldam as classificações dos romances brasileiros também parece atrelar o mar ao mundo urbano: “É assim interessante notar que apenas em parte o surto do romance regionalista no decênio de 1930 dependeu das ousadias experimentais dos primeiros modernistas, pois estes, norteados por ideias ao mesmo tempo cosmopolitas e nacionalistas, não concentraram seus interesses na formação de uma poética regionalista voltada para a abordagem crítica dos vários contrastes da cultura nacional – cidade/campo, litoral/sertão, branco/mestiço, bacharel/analfabeto -, mas sim na criação de mitologias globais: *Macunaíma*, *Antropofagia*, *Pau-Brasil*, *Retrato do Brasil* e *Martim Cererê*.”

²⁶ E pode-se mesmo pensar em pontos de confluência entre o romance do mar e o romance rural. Como compreender áreas rurais que ficam à beira mar, que sofrem a influência da força marítima,

Vê-se, portanto, que ao se falar de romance do mar ou de romancista do mar não há como não tocar no regionalismo, na problemática da alocação de Lopes em uma história literária toda moldada na dicotomia campo/cidade. Mesmo que se pretenda fugir dessa divisão, tal como fez Bosi, a espacialidade marítima sempre ficará em suspenso, demandando uma melhor compreensão. O mais sensato é, portanto, não se afastar dos problemas despertados pela espacialidade marítima de Lopes, deixando de debater o assunto temendo as complexidades a ele inerentes. O mais certo, e que aqui se faz, é entender melhor o que seria o regionalismo e o como se poderia encontrar um lugar para Lopes dentro da literatura brasileira tão cheia de mundos urbanos e de sertões.

A alocação do ambiente marítimo ao lado do campo e da cidade pode parecer num primeiro momento ideia forçada, mas, como bem observou Fernando Gil (2008, p. 87), “[...] Candido vai chamar a atenção para um certo caráter específico do romance indianista, que determinaria, não uma simples bifurcação, mas uma tríplice feição da matéria romanesca brasileira.” De fato, Candido, ao tentar alocar o romance indianista ao lado do rural e do urbano, fez o que aqui se faz com o romance do mar, buscou não uma adequação forçada desse tipo de narrativa a um dos flancos já conhecidos pela crítica, mas forjou um terceiro caminho:

[...] o romance indianista constitui desenvolvimento à parte, do ponto de vista da evolução do gênero, e corresponde não só à imitação de Chateaubriand e Cooper, como a certas necessidades já assinaladas, poéticas e históricas, de estabelecer um passado heroico e lendário para a nossa civilização, a que os românticos desejavam, numa utopia retrospectiva, dar tanto quanto possível traços autóctones.

Assim, pois, três graus na matéria romanesca, determinada pelo espaço em que se desenvolve a narrativa: cidade, campo, selva; ou, por outra, vida urbana, vida rural, vida primitiva. (CANDIDO, 1969, p. 113).

No estudo de mestrado descrevemos e alocamos a espacialidade marítima dentro da tradicional dicotomia campo/cidade, porém a ideia não foi aprofundada:

seja fisicamente, devido à maré, ou psicologicamente devido aos encantos da água? Seriam obras rurais que tocam o superficial do ambiente marítimo.

A grande singularidade de Moacir Lopes está no fato de ele não se classificar nem como regionalista nem como autor de romances urbanos. De fato, a história de *A ostra e o vento* não se passa na cidade grande ou pequena, e tampouco num espaço regional, marcado por uma especificidade cultural. A ilha de *A ostra* é apenas ilha, não se sabe sua localização geográfica. O mesmo acontece com vários outros romances de Moacir publicados também na década de 60 como o *Belona latitude noite* em que a história se desenrola em um navio à deriva. Nada se sabe de muito profundo sobre essa embarcação nem sobre o local de onde vieram seus tripulantes e muito menos sobre em que mar o *Belona II* está. (GOES, 2011, p. 8-9)

Naquele momento, ainda não se havia melhor pensado o termo regionalismo, como se faz aqui. À luz do que foi exposto neste estudo, pode-se agora afirmar que a ideia desenvolvida no mestrado já denotava certo embaraço no momento de se compreender a espacialidade das obras de Lopes. Ao dizer que ele não era regionalista nem urbano o que se pretendia dizer era que esse autor não focava nem o meio rural nem as cidades, mas sim projetava-se sobre o ambiente marítimo. “Tal fato nos obriga a constatar que a região marítima em que se situam seus romances configura um ambiente que, não se qualificando como regional e tampouco como cidadão, constitui um terceiro espaço caminhando em paralelo ao urbano e ao campo.” (GOES, 2011, p. 9). Agora essa afirmação pode ser melhor sustentada. Quando da escritura da dissertação de mestrado, o problema era demasiado novo e exigia mais reflexões.

Desse modo, é Moacir C. Lopes um romancista do mar, que se dedicou a explorar em suas narrativas os mistérios e belezas do mundo marítimo. A cor local, ou o regionalismo no entender mais tradicional desse termo, está presente em Lopes e se constitui nos costumes do viver marítimo²⁷. Se, para muitos, ser regional é fugir da cidade, pode-se então dizer que Lopes é um regionalista, porém não um ruralista. Entretanto, o melhor, talvez, seja mesmo fugir do termo regionalismo e trabalhar tendo como parâmetros os conceitos de romance rural, romance urbano e romance marítimo.

²⁷ Esses costumes são parte de uma cultura que embasa o ambiente marítimo. Essa espacialidade possui, portanto, sua própria cultura, o que faz do mar não apenas elemento natural, mas espacialidade plena: “[...] toda concepção humana de espaço é construída, é uma construção humana por meio da transformação do natural em cultural.” (MARCHEZAN, 1994, p. 47).

E, como visto, Lopes não se deterá na costa, pois seus enredos, ao menos a maior parte, trata do mar aberto, do navio, das ilhas, do marinheiro, enfim, adentra o oceano e trabalha com os modos de vida do povo marítimo. Nas obras de Moacir, portanto, o mar constitui uma espacialidade que conduz todo o material narrativo, que o torna diferente das narrativas urbanas ou rurais. Esse fazer artístico de Lopes, responde a uma tendência que Candido verificou na literatura brasileira: a fome de espaço. Candido (1969, p.14) chega a nomear a literatura brasileira de extensiva. Ao se aventurar no mar e descortinar uma nova fronteira espacial para nossos romances, está Moacir Lopes, portanto, alimentando essa vontade de exploração espacial que caracteriza a prosa ficcional brasileira que, se não mais encontra espaço na terra, parte para as águas:

Por isso mesmo o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Esta vocação ecológica se manifesta por uma conquista progressiva de território [...] Literatura extensiva, como se vê, esgotando regiões literárias e deixando pouca terra para os sucessores, num romance descritivo e de costumes como é o nosso. (CANDIDO, 1969, p. 114)

Desse modo, estudar o espaço marítimo por meio de uma abordagem metafórica, buscando compreender profundamente o mar nos romances de Moacir Costa Lopes, pode fornecer dados importantes para se começar a melhor compreender o ambiente marítimo como uma espacialidade autônoma frente ao mundo do campo e da cidade.

5. O MAR METAFÓRICO

Para se entender as metáforas do mar, ou seja, as metáforas possíveis de serem formuladas a partir das imagens oriundas do mar e da atividade imaginante do homem diante dessa enorme massa líquida é necessário, antes, buscar uma compreensão do elemento que dá corpo ao espaço marítimo. É, pois, nas imagens da água que se encontram grande parte dos elementos que permitem um entendimento das metáforas marítimas.

Não são muitas as obras teóricas que abordam as imagens da água e suas metáforas. Pode-se dizer que a única que faz uma abordagem profunda desse assunto é *A água e os sonhos* do pensador francês Gaston Bachelard²⁸. Sendo Bachelard um estudioso da fenomenologia, pode-se dizer que seus pensamentos foram ao encontro do que aqui se pretende, ou seja, uma compreensão da essência dessas figuras de origem marítima.

No que tange à metáfora e ao processo de construção dessa figura de linguagem utiliza-se, sobretudo, *A metáfora Viva*, de Paul Ricoeur, *A metáfora*, de Edward Lopes, *Em busca do sentido*, de José Luiz Fiorin, *O estudo analítico do poema*, de Antonio Candido, e *O ser e o tempo da poesia*, de Alfredo Bosi

5.1 Metáfora e imaginário marítimo

Comumente, dentro de um pensamento oriundo da retórica²⁹, a metáfora é compreendida como uma figura de linguagem, ou seja, é uma espécie de uso figurativo gerado a partir de uma projeção semântica diferenciada, estranha em um signo linguístico. A palavra chave do processo metafórico é transferência:

²⁸ Essa obra foi utilizada também no mestrado, porém de modo mais conciso. Aqui se faz uma espécie de desdobramento do que se disse naquele estudo.

²⁹ Retórica é aqui entendida como algo que abrange muito mais que uma disciplina voltada para a classificação exaustiva de figuras de linguagem. O pensamento que aqui se desenvolve vai ao encontro do que diz Paul Ricoeur acerca da retórica: “Antes, portanto, da taxionomia das figuras, existia a grande retórica de Aristóteles; mas, antes desta, existia o uso selvagem da palavra e a ambição de apreender por meio de uma técnica especial sua perigosa potência. A retórica de Aristóteles já é uma disciplina domesticada, solidamente suturada à filosofia pela teoria da argumentação, da qual a retórica em seu declínio foi amputada.” (RICOEUR, 2005, p. 19).

Metáfora é a transferência dum nome alheio do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, duma espécie para outra, ou, por via de analogia [...] Digo que há metáfora por analogia quando o segundo termo está para o primeiro como o quarto para o terceiro: o poeta empregará o quarto em lugar do segundo, ou o segundo em lugar do quarto; às vezes se acrescenta ao termo substituído aquele com que se relaciona o substituído. (ARISTÓTELES, 2005, p. 42, 43)

Desse modo, faz-se metáfora ao transferir a uma palavra um significado diferente daquele que usualmente é chamado de denotativo ou real³⁰. Nesse processo há uma espécie de comparação, mas sem o elemento comparante, prática que força o signo verbal atingido pela metáfora a se relacionar com um campo semântico diferente do seu e assim criar na mente do falante imagens as mais diversas.

Há de se ter cuidado, porém, ao relacionar metáfora e comparação, pois tal relação é mais complexa. A metáfora, quando definida a partir da comparação, pode ser caracterizada como inferior a essa última, ou seja, pode-se levar a crer que a metáfora é oriunda da comparação quando o contrário é o correto:

Aos olhos de Aristóteles, a ausência do termo de comparação na metáfora não implica que a metáfora seja uma comparação abreviada, como se dirá a partir de Quintiliano, mas, ao contrário, que a comparação é uma metáfora desenvolvida. A comparação diz 'isto é *como* aquilo', a metáfora diz 'isto é aquilo'. Portanto, não é somente a metáfora proporcional mas toda metáfora que é uma comparação implícita, na medida em que a comparação é uma metáfora desenvolvida. (RICOEUR, 2005, p. 46)

Vê-se que a metáfora é algo bem mais complexo que a comparação, sendo esta apenas um processo pelo qual se poderia clarear semanticamente uma metáfora, permitindo uma maior compreensão do sentido que estaria cifrado nas vias metafóricas. Para a retórica dos tempos de Aristóteles³¹ a metáfora é, portanto,

³⁰ Embora seja a Retórica de Aristóteles que geralmente vem à mente quando se fala de metáfora enquanto figura, é importante ressaltar que o conceito de metáfora presente na Retórica provém da Poética de Aristóteles, como bem denota Paul Ricoeur: “[...] a *Retórica* – quer tenha sido composta quer somente modificada após a redação da *Poética* – adota pura e simplesmente a definição de metáfora da *Poética*, e essa definição é bem conhecida: ‘A metáfora é a transferência para uma coisa do nome de outra...’”. (RICOEUR, 2005, p. 24).

³¹ Diz-se do tempo de Aristóteles aqui porque a retórica que se desenvolverá sobre as bases do pensamento Aristotélico tenderá a não encarar desse modo a relação entre metáfora e comparação: “[...] o propósito expresso de Aristóteles não é explicar [...] a metáfora pela comparação, mas antes a

muito mais que comparação sem o elemento comparante, é algo que tem uma funcionalidade dentro do bom manejo técnico da persuasão:

Além disso é a essa mesma virtude de elegância que Aristóteles atribui a superioridade da metáfora sobre a comparação: mais sintética e mais breve que a comparação, a metáfora surpreende e dá uma instrução rápida, e é nessa estratégia que a surpresa, acrescida à dissimulação, desempenha um papel decisivo. (RICOEUR, 2005, p. 60)

A técnica retórica, embora preze pela clareza da mensagem, pelo discurso livre de obscuridades, irá também valorizar a metáfora, uma vez que é também importante para a retórica certa dose de obscuridade no discurso, o que garantiria uma espécie de nobreza para a linguagem: “O estilo retórico combinará, portanto, na devida proporção, clareza, concordância e ar estranho.” (RICOEUR, 2005, p. 58)

Ricoeur chama a atenção ainda para o fato de que a metáfora, dentro das definições aristotélicas, estaria semanticamente apoiada em algumas ideias, das quais três interessam a este estudo: a metáfora é algo que acontece ao nome; ela constitui um processo relacionado à ideia de movimento e, por fim, a metáfora é a transposição de um nome estranho (*allogrios*). Dessas ideias nascerão muitas correntes de estudos que procurarão entender o processo de metaforização. A relação da metáfora com o nome, por exemplo, liga-se às descrições taxionômicas que se desenvolverão na retórica posterior à Aristóteles, o que, segundo Ricoeur, provocará uma espécie de atrofia nos modos de se pensar a metáfora³²:

[...] ao vincularmos a metáfora ao nome ou à palavra e não ao discurso, Aristóteles orienta por vários séculos a história poética e retórica da metáfora. A teoria dos tropos – ou figuras de palavras – está contida *in nuce* na definição de Aristóteles. Esse confinamento da metáfora entre as *figuras de palavras* será, certamente, a ocasião de um refinamento extremo da taxionomia. Mas ele será pago a um preço elevado: a impossibilidade de reconhecer a unidade de certo funcionamento que, como Roman Jakobson mostrará, ignora a

comparação pela metáfora [...] Este traço é notável precisamente pelo fato de que a tradição retórica posterior não seguirá Aristóteles neste ponto.” (RICOEUR, 2005, p. 43)

³² Essa atrofia relaciona-se à ausência, por muito tempo, de uma visão discursiva dos processos metafóricos. A ideia de movimento associada à metáfora é, aliás, um traço discursivo dessa figura. Na continuidade desse texto, mais se falará sobre a relação entre metáfora e discurso.

diferença entre a palavra e discurso e opera em todos os níveis estratégicos da linguagem: palavras, frases, discursos, textos, estilos. (RICOEUR, 2005, p. 30)

A ideia de estranhamento está relacionada, por sua vez, ao conceito de estilo e à de linguagem poética o que, conseqüentemente, atrela a metáfora à arte literária. Esse estranhamento provocado pela metáfora demonstra, e isso é já perceptível em Aristóteles, que essa figura não constitui simplesmente transferência de significados, pois há casos onde a metáfora não pode ser substituída por um nome correspondente. Se a ideia de metáfora enquanto substituição conduz essa figura para o ornato, a ideia de estranhamento deixará sempre aberta uma outra via de estudos do pensamento metafórico que não se deterá apenas na metáfora enquanto ornamento.

A ideia de substituição parece solidamente associada à de empréstimo, mas não deriva dela necessariamente, na medida em que comporta exceções. Em dado momento Aristóteles evoca o caso em que não existe palavra corrente substituível à palavra metafórica [...] Aristóteles designa aqui uma das funções das metáforas, que é preencher uma lacuna semântica; na tradição posterior, essa função será acrescentada à de ornamento. Se Aristóteles não se detém aqui, é porque a ausência de palavra para um dos termos da analogia não impede o funcionamento da própria analogia... (RICOEUR, 2005, p. 36-37)

Os estudos modernos acerca da metáfora irão desbravar o misterioso processo de formação dessa figura que transcende seu uso ornamental. A metáfora passará a ser compreendida não mais como puro desvio de determinada ordem linguística. Uma vez que há casos em que não se pode substituir a metáfora por um nome, a ideia de puro desvio e conseqüente possibilidade de desfazê-lo por meio de uma restituição do termo original não é mais sustentada. E a esse funcionamento obscuro da analogia está relacionado o caráter informativo da metáfora que, se for tomada como ornamento pautado na mera substituição, nada comunica:

[...] se, com efeito, o termo metafórico é um termo substituto, a informação fornecida pela metáfora é nula, o termo ausente, podendo ser restituído caso exista; e, se a informação é nula, a metáfora tem somente um valor ornamental, decorativo. Essas duas consequências de uma teoria puramente substitutiva caracterizarão o tratamento da metáfora na retórica clássica. (RICOEUR, 2005, p. 37)

O estudo das metáforas marítimas que aqui é desenvolvido, como se vê, afasta-se da visão clássica da metáfora enquanto figura ornamental justamente porque busca nas figuras presentes nas obras de Moacir Lopes uma informação, ou seja, elementos que permitam uma compreensão mais profunda das obras estudadas.

Os obscuros processos formativos da metáfora não interessaram a Aristóteles e conseqüentemente à retórica do período devido a um não interesse pelas relações entre metáfora e ordenação linguística. À retórica interessava a metáfora enquanto transferência de significados entre uma palavra e outra e o como isso poderia ser utilizado pela técnica da persuasão:

O próprio Aristóteles não explorou a ideia de uma transgressão categorial que alguns modernos aproximarão do conceito de *category-mistake* [...] Sem dúvida porque Aristóteles está mais interessado, na linha de sua *Poética*, na vantagem semântica vinculada à transferência dos nomes que no custo lógico da operação. O avesso do processo é, não obstante, ao menos tão interessante de descrever quanto o direito. A ideia de transgressão categorial, se perseguida, conserva muitas surpresas. (RICOEUR, 2005, p. 38-39)

Ricoeur chega, na sequência desse pensamento, a discutir algumas das surpresas por ele anunciadas. Vale ressaltar que toma-se aqui a expressão “transgressão categorial” proferida por Ricoeur como sinônima de todo e qualquer estudo que transcende a visão de metáfora como sendo apenas uma transposição de significado entre uma palavra e outra visando ao ornato retórico. Assim, estudos, por exemplo, que procuram entender os processos formativos da metáfora e como tais processos estão imbricados no pensamento humano estariam dentro dessa transgressão categorial.

Ricoeur vai descrever três caminhos de compreensão da metáfora que surgem dessa transgressão, e, dessas descrições, é possível extrair muitos pensamentos que são encontrados nos modernos estudos da metáfora. Um desses pensamentos, talvez o mais relevante para o estudo que aqui se propõe de certas obras de Moacir C. Lopes, é o caráter discursivo e cognitivo da metáfora. Ricoeur, ainda com base na definição aristotélica de metáfora, vai chamar a atenção para a essência discursiva dessa figura, fato que pode ser percebido já na definição aristotélica primordial:

Proponho três hipóteses interpretativas: em primeiro lugar, ela [a transgressão categorial] convida a considerar em toda a metáfora não somente a palavra ou o nome único, cujo sentido é deslocado, mas o *par* de termos, ou o par de relações, entre os quais a transposição opera: *do gênero à espécie, da espécie ao gênero, da espécie à espécie, do segundo termo ao quarto termo* de uma relação de proporcionalidade e reciprocamente. Essa observação vai longe: como dirão os autores alglo-saxões, são necessárias sempre duas ideias para fazer uma metáfora. Se sempre há um equívoco na metáfora, se se toma uma coisa por outra, por um tipo de erro calculado, o fenômeno é essencialmente discursivo. (RICOEUR, 2005, p. 39)

O caráter cognitivo³³ está por sua vez relacionado ao fato de a metáfora operar analogias em que os termos não podem ser simplesmente substituídos, o que denotaria que a metáfora, dentro do pensamento moderno baseado na transgressão categorial, não rompe ordem alguma, pois ela faz parte do processo de confecção dessa ordem, ou seja, é parte do pensamento humano que categoriza o mundo:

Não conhecemos outro funcionamento da linguagem senão aquele no qual uma ordem já está constituída; a metáfora gera apenas uma nova ordem produzindo desvios em uma ordem anterior; não poderíamos contudo imaginar que a própria ordem nasce da mesma maneira que muda? Não haveria, segundo a expressão de Gadamer, uma “metafórica” em ação na origem do pensamento lógico, na raiz de toda classificação? (RICOEUR, 2005 p. 40)

³³ Vale observar que os modernos, ou seja os estudiosos sobretudo do século XX em diante, ao estudarem a metáfora como algo cognitivo, inerente à linguagem, colocaram essa figura acima da comparação tal como fez Aristóteles. Se a retórica posterior esqueceu-se dessa observação de Aristóteles, os estudos modernos da metáfora recuperaram essa superioridade dos processos metafóricos em relação à comparação.

Edward Lopes em seu *Metáfora*, ao relacionar linguagem poética, estranhamento e metáfora, também irá afirmar esse fato, de que processos metafóricos não estão presentes apenas na linguagem poética ou nos floreios retóricos. Ele deixa claro que a linguagem humana, sem a metáfora, não conseguiria expressar tudo aquilo que o ser humano sente e percebe em seu entorno:

Com efeito, não é apenas a linguagem poética que se vale de metáforas. Sendo as línguas naturais sistemas de signos através dos quais nos utilizamos de alguma coisa (B) para dizer outra (A), é de sua essência serem metafóricas: não pode haver nenhum sistema semiótico que não contenha a propriedade metalinguística, que não possa produzir as paráfrases que são necessárias para declarar o sentido de uma expressão, a nível sintagmático ou paradigmático; e as metáforas são apenas paráfrases paradigmáticas desviadas. Assim, sempre que traduzirmos um dado segmento discursivo por meio de um paradigma inesperado, pouco familiar, utilizando-o no lugar do paradigma esperado, programado em nossa memória, estaremos produzindo uma metáfora (que poderá ser interpretada, subsequentemente, pelo destinatário, como um erro ou uma licença; mas isso não destrói o mecanismo metafórico em si). (LOPES, 1986, p. 25)

Desse modo, pode-se dizer, em síntese, que para estudar qualquer romance por meio de uma visão metafórica é necessário afastar-se do pensamento retórico mais tradicional e se voltar para um entendimento da metáfora enquanto algo discursivo e cognitivo. A linguagem humana é discursiva e, conseqüentemente, a arte verbal assume essa característica³⁴. É importante ressaltar que, desde Aristóteles, já era perceptível essa divisão entre uma metáfora ornamental retórica e uma metáfora mais profunda e relacionada à arte literária, no caso, ao que na época seria essa arte, a poética:

³⁴ Encontra-se uma boa descrição dessa natureza discursiva da linguagem em Bakhtin, no seu *Estética da criação verbal*: “A fala só existe, na realidade, na forma concreta dos enunciados de um indivíduo: do sujeito de um discurso-fala. O discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma. Quaisquer que sejam o volume, o conteúdo, a composição, os enunciados sempre possuem, como unidades da comunicação verbal, características estruturais que lhes são comuns, e, acima de tudo, *fronteiras* claramente delimitadas.” (BAKHTIN, 1997, p. 293)

A dualidade da retórica e da poética reflete uma dualidade no uso do discurso tanto quanto em situações do discurso. A retórica [...] foi antes de tudo uma técnica da eloquência; seu alcance é o mesmo da eloquência, a saber, gerar a persuasão. Ora, esta função, por mais vasta que seja sua extensão, não cobre todos os usos do discurso. A poética, arte de compor poemas, trágicos principalmente, não depende, nem quanto à função nem quanto à situação do discurso, da retórica, arte da defesa, da deliberação, da repreensão e do elogio. A poesia não é eloquência. Ela não visa à persuasão, mas produz a purificação das paixões do terror e da piedade. Poesia e eloquência desenham assim dois universos de discurso distintos. Ora, a metáfora tem um pé em cada domínio. (RICOEUR, 2005, p. 23).

Esse pensamento de Ricoeur esclarece bem a via assumida por esse estudo para se compreender a metáfora. Na medida em que se opera aqui com obras literárias essencialmente miméticas tais como as tragédias dos tempos de Aristóteles, está-se então a ver a metáfora de acordo com a visão da poética e não a partir da retórica clássica centrada na metáfora enquanto simples transferência de significado entre duas palavras:

Aristóteles a define [a retórica] como a arte de inventar ou de encontrar provas. Ora, a poesia nada quer provar, seu projeto é mimético; entendamos por isso [...] que seu alcance é compor uma representação essencial das ações humanas, seu modo próprio é dizer a verdade por meio da ficção, da fábula, do *mythos* trágico. A tríade *poiésis* – *mímesis* – *kátharsis* descreve de maneira exclusiva o mundo da poesia, sem confusão possível com a tríade *retórica* – *prova* – *persuasão*. (RICOEUR, 2005, p. 23-24)

Para que se possa falar de metáfora em determinado romance é necessário, portanto, que se pense discursivamente essa figura. Assim é o pensamento de Fiorin que, baseando-se nos estudos linguísticos mais pertinentes de sua época, chama também a atenção para a necessidade de se pensar a metáfora não mais como figura retórica cuja potencialidade fica estagnada na palavra isolada:

As propostas de Hjelmslev levam a pensar a metáfora e a metonímia não somente como figuras de palavras, mas como procedimentos de construção e de organização do sentido do discurso. Que significa

ver, discursivamente, a metáfora e a metonímia? Em primeiro lugar, considerar que elas são processos de construção do sentido que não dizem respeito à palavra isolada, mas que são produzidas e compreendidas na sintagmática do texto. Em segundo, que as unidades de manifestação da metáfora e da metonímia podem ter diferentes dimensões. Em terceiro lugar, que, nos textos pluri-isotópicos, em que há mais de um plano de leitura, as diferentes isotopias relacionam-se metafórica ou metonimicamente e, por conseguinte, os planos de leitura guardam, entre si, uma relação metafórica ou metonímica. Em quarto, que os processos metafóricos e metonímicos não dizem respeito apenas à linguagem verbal, mas são modos de construção e de organização presentes em todas as linguagens (por exemplo, o cinema, a pintura, a publicidade) e manifestam-se em todos os processos simbólicos, sejam eles subjetivos ou sociais. Em quinto, que são modos de encadeamento dos segmentos textuais. Finalmente, a seleção de um ou de outro desses processos caracteriza os diferentes discursos sociais. Como mostra Jakobson, o romantismo prefere o modo metafórico de organização do discurso, enquanto o realismo, o modo metonímico. (FIORIN, 2012, p. 72)

Vê-se que qualquer estudo de narrativa que pretenda considerar a metáfora como chave de compreensão deverá encará-la como uma figura construída paulatinamente no decorrer da história e que se consolidaria, de fato, em uma esfera bem superior à da palavra isolada. E sendo a metáfora algo não atrelado à linguagem verbal, como observou Fiorin, seria possível então encontrar determinadas metáforas em vários planos artísticos, ou seja, no cinema, no romance, no poema, e em outros. Cada um desses planos trabalharia a metáfora de um modo, mas em sua essência o pensamento metafórico seria o mesmo. O estudo que se faz aqui das obras de Moacir Lopes assenta-se nesse pensamento. As metáforas do mar presentes nas narrativas desse autor estão também presentes em outras artes e outros romances de vários autores que também resolveram focar o mundo marítimo.

Porém, quando se fala em construção paulatina de metáforas em um texto ou ainda quando se diz que determinada metáfora ajuda na compreensão de uma obra literária, deve-se deixar claro se há ou não uma alegoria nessa obra estudada. É necessário explicitar se tal compreensão por meio de uma metáfora não está servindo à decifração alegórica de um texto literário. A alegoria está, de certa forma, diretamente relacionada à metáfora discursiva, embora não esteja necessariamente

atrelada ao modo moderno de se estudar a metáfora³⁵, haja vista que a alegoria é um recurso há muito utilizado para a cifração de mensagens em um texto:

Simulando dizer o que o Poder quer que se diga e dissimulando que diz o interdito, a alegoria reponta ao longo da História como o tipo de escritura que os opositores dos regimes despóticos privilegiam para dar o seu recado. O alegorismo faz-se assim, antes de mais nada, um instrumento de resistência à opressão, e é esse o seu valor primeiro enquanto chave de leitura para a literatura de certos períodos, mormente aqueles em que a atuação mais rigorosa da censura obriga os conteúdos do pensamento não-conformista a se metaforizar para se exprimir. (LOPES, 1986, p. 44)

É importante falar da alegoria ao se relacionar Moacir Lopes e metáfora, uma vez que o período em que ele mais prosperou como escritor foi aquele dominado politicamente pelo regime militar. Porém, em momento algum, o que se tenta fazer neste estudo é buscar um sentido alegórico para as obras de Lopes em que se possa vislumbrar certa crítica velada à ditadura. A posição de Moacir acerca da censura existente nesse período é clara e manifesta sobretudo, pautando-se em uma fonte relativamente fácil de consultar, no seu livro *A situação do escritor e do livro no Brasil* em que se percebe claramente como esse autor se posicionava contrário à ditadura. Deve-se, portanto, deixar a alegoria fora do estudo que aqui se propõe das obras de Lopes.

Como se vê, portanto, a metáfora deve ser aqui tomada como uma figura macrotextual, que transcende a palavra isolada e que se relaciona mesmo com a essência da língua em questão, com a mente do falante dessa língua. Esse aspecto, como observado, é um sinal dos modernos estudos da metáfora³⁶. Encontramos também em Candido uma boa explanação dessa modernidade:

³⁵ A alegoria, no sentido que aqui é compreendida, afasta-se dos modernos estudos da metáfora, sobremaneira por não se vincular aos aspectos cognitivos dessa figura. A partir do momento em que se vasculha profundamente as metáforas discursivas, recorrendo inclusive às imagens profundas formadores da metaforicidade, abandona-se o pensamento alegórico.

³⁶ Logo no início do seu livro, Ricoeur questiona se a ideia por trás dos modernos estudos da metáfora não seria ressuscitar a retórica dos colégios. Porém, no decorrer de sua obra fica claro que os estudos modernos acerca da metáfora vieram para desenvolver ideias que não foram aprofundadas por Aristóteles e mesmo esquecidas pela retórica tradicional: "O PARADOXO HISTÓRICO DO PROBLEMA da metáfora é que ele chegou até nós por meio de uma disciplina que morreu em meados do século XIX, quando deixa de figurar nos *cursus studiorum* dos colégios. Essa ligação da metáfora com uma disciplina morta é fonte de grande perplexidade; o retorno dos

A contribuição moderna para o estudo da metáfora foi dada por duas disciplinas diversas: a linguística e a psicologia. Aquela [...] foi devida ao esclarecimento trazido por conceitos como os de relatividade do signo, devido a Saussure, do mecanismo de abstração, devido a Bühler. A contribuição da psicologia foi talvez mais importante, ao aprofundar o conhecimento que tínhamos do processo de criação poética, de elaboração de uma linguagem figurada, em geral, metafórica, em particular. Os estudos de Freud e seus discípulos, ou de dissidentes da psicanálise, como Jung, fizeram ver a importância da formação de imagens como processo normal e constante de elaboração mental. O homem forma imagens para dar vazão às necessidades profundas, e elas são carregadas de um valor simbólico que escapa ao seu elaborador. (CANDIDO, 2009, p. 150-151)

É a partir dessa concepção cognitiva que podemos pensar em metáforas profundas e superficiais ou ainda na essência de determinadas imagens metafóricas. Como é a metáfora parte da linguagem humana, não se pode deixar de entender essa figura como integrante da mente dos falantes e do modo como eles concebem e percebem o mundo. É também com base nesse lado psicológico das metáforas que se pode afirmar que há aquelas construídas conscientemente, bem como as que são espontâneas, como observa Candido:

Até agora temos falado com o pensamento posto na metáfora literária, feita conscientemente pelo autor para obter um determinado efeito sobre o leitor e o auditor. Mas vimos desde o começo do curso que a linguagem corrente é tecida de metáforas, criadas e usadas inconscientemente e incorporadas ao patrimônio léxico do povo. Segundo Charles Bally, o elemento de consciência, a intenção do autor, é o traço diferencial entre os dois tipos [...] Mas se analisarmos a própria natureza do fenômeno, veremos que tanto as metáforas comuns, quanto as literárias, pertencem ao universo das transposições de sentido, implicando analogia, comparação subjetiva, fusão semântica. (CANDIDO, 2009, p. 139-140)

Deve-se ressaltar que, embora seja a metáfora algo inerente ao pensamento, não há nada que impeça autores e artistas de criarem metáforas artificiais ou ainda de

modernos ao problema da metáfora não os teria conduzido à vã ambição de fazer a retórica renascer de suas cinzas?”. (RICOEUR, 2005, p. 17)

explorarem metáforas ditas naturais, ainda que seja algo complicado realizar essa divisão entre metáforas artificiais e naturais. Determinadas frases metafóricas podem até ser submetidas a essa análise do artificial, mas quando se pensa em um discurso maior, em um romance, por exemplo, já não será tão fácil verificar quais metáforas são criadas pelo autor e quais não são. O mais acertado nesse caso é apenas estudar as metáforas a fim de utilizá-las como chaves de compreensão da obra, sem se atentar para o fato de ter sido ou não pensadas pelo autor.

Por fim, pode-se dizer que ao se referir ao mar metafórico das obras de Moacir Lopes, faz-se menção a um mar que discursivamente vai ganhando contornos figurativos e assim dando origem a uma segunda leitura possível da obra em questão. Esses contornos figurativos, no entanto, são condicionados pelos aspectos psicológicos das metáforas que estão, por sua vez, relacionados à essência imagética do mar, ou seja, com as percepções profundas que ajudaram a modelar a ideia de mar. É em busca dessas percepções profundas que deve partir qualquer estudo das metáforas marítimas e nada é mais essencial nessas metáforas do que o elemento que dá corpo ao mar: a água.

Ressalta-se ainda que é buscando a essência das figuras marítimas na água que se tentará ligar Moacir C. Lopes a uma espécie de mar universal ou seja a metáforas do mar que pertencem a todas as artes ligadas intimamente com essa vastidão aquática. Fiorin chama a atenção para o fato de que cada língua dá ao mundo seu próprio desenho: “Cada língua conota diferentemente e, por isso, a maneira de ver o mundo varia de língua para língua.” (FIORIN, 2012, p. 78). Porém, o que se busca aqui, afastando-se um pouco do pensamento de Fiorin, é mostrar que há metáforas profundas que mostram certa memória coletiva e universal da água. Lopes é considerado um romancista do mar porque em suas obras é possível visualizar essas metáforas profundas.

A água, portanto, embasa toda e qualquer metáfora do mar. Em linhas gerais, pode-se dizer que embora cada língua conote ao seu modo o mundo de seus falantes, elas também guardam relações imagéticas com as línguas primordiais que lhes deram origem. Assim, as línguas, ao configurarem o imaginário de um povo, trazem percepções de um tempo distante em que a relação dos homens com a natureza era outra, muito mais próxima, muito mais orgânica e atrelada aos vários sentidos e não apenas à visão. Para entender as metáforas marítimas, portanto, é preciso ir além da imagem superficial e vasculhar detidamente essa relação íntima e

sensitiva que o homem tem com a água e para tanto os estudos de Bachelard, sobretudo *A água e os sonhos* são imprescindíveis.

5.2 As águas de Bachelard

Bachelard, na introdução de *A água e os sonhos*, faz uma distinção entre imaginação formal e imaginação material. Esse dualismo das forças imaginantes da mente humana vai nortear o pensamento do filósofo, não só em *A água e os sonhos*, mas também em suas demais obras relacionadas ao estudo dos elementos naturais na constituição da forma poética: “Nosso livro permanece, pois, como um ensaio de estética literária. Tem ele o duplo objetivo de determinar a substância das imagens poéticas e a adequação das formas às matérias fundamentais.” (BACHELARD, 1989, p. 11). A diferença básica entre esses dois tipos de atividade imaginante é, em linhas gerais, o fato de uma se deter na superfície, no observável comum do ser, enquanto a outra de escavar o fundo desse ser, buscando sempre o primitivo e o eterno. Esta última seria a imaginação material que, apoiada nas imagens diretas da matéria, terra, água, ar e fogo, suscitam sensações, sentimentos que alimentam a imaginação formal. Esta, por sua vez, dá origem às imagens superficiais dos elementos e que são formadoras de metáforas. Essas figuras, porém, embora originadas de uma imagem superficial, guardam no âmago uma relação profunda com a matéria primordial e somente um olhar atento consegue penetrar nessa área obscura:

É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. Mas, além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há – conforme mostraremos – imagens da matéria, imagens *diretas* da *matéria*. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. (BACHELARD, 1989, p. 1-2).

As metáforas têm, portanto, o poder de descortinar relações profundas que determinadas imagens guardam com o elemento primordial. É como se por meio de determinadas imagens metafóricas, intencionais ou não, fosse possível ir além da observação superficial e atingir aquilo que escapa à visão, mas que é conhecido pelos outros sentidos.

Faz-se ainda interessante observar aqui o caráter ambivalente da matéria nomeada por Bachelard de original e que orienta a imaginação material:

[...] às matérias originais em que se instrui a imaginação material ligam-se ambivalências profundas e duradouras. E essa propriedade psicológica é tão constante que se pode enunciar, como uma lei primordial da imaginação, a sua recíproca: uma matéria que a imaginação não pode fazer viver duplamente não pode desempenhar o papel psicológico de matéria original. Uma matéria que não é ocasião de ambivalência psicológica não pode encontrar o seu duplo poético que permite transposições sem fim. (BACHELARD, 1989, p. 12-13).

É evidente que essa ambivalência da matéria original é um dos principais elementos formadores de metáforas aquáticas. No estudo de mestrado que se fez sobre o romance *A ostra e o vento* foi possível notar esse caráter ambivalente da matéria quando se procurou descrever a formação da metáfora da tempestade marítima que poderia, como se viu, ser espelhada na luta entre ar e água, entre vento e mar sendo que para tal foi necessário feminilizar o mar, espelho da personagem Marcela. O mar em português é do gênero masculino, porém é possível feminilizá-lo devido justamente a esse caráter ambivalente da matéria original, no caso a água.

Em *A água e os sonhos*, Bachelard vai, respectivamente, abordar: as águas claras, primaveris, narcísicas; as águas profundas, dormentes, mortas, pesadas, solvente; o complexo de Caronte e de Ofélia; a água maternal e a água feminina; a pureza e purificação; a supremacia da água doce e, por fim, a água violenta. São muitas, portanto, as imagens desse elemento natural estudadas e descortinadas por Bachelard que busca partir de uma água geradora de imagens superficiais, apreendidas facilmente, em direção a imagens profundas, enraizadas no mais denso da matéria original: “ [...] começaremos por imagens que *materializam* mal; evocaremos imagens superficiais, imagens que atuam na superfície do elemento,

sem deixar à imaginação tempo para trabalhar a matéria.” (BACHELARD, 1989, p. 11).

Buscando uma seleção adequada dessas imagens bachelardianas, chegou-se à possibilidade de junção dessas ideias e conseqüente divisão em quatro vias, de acordo com a percepção humana diante da água. As quatro vias seriam: a capacidade que tem a água de refletir, de dissolver, de refrescar e de alimentar. Com efeito, essas são as principais características desse elemento natural que fornecerão rudimentos formadores de metáforas. Praticamente todas as imagens da água tratadas por Bachelard enquadram-se em uma dessas vias. Pode-se dizer, grosso modo, que por meio dessa divisão faz-se uma simplificação do estudo de Bachelard e uma convergência do seu pensamento em direção ao objetivo deste estudo.

5.2.1 A água reflexiva

A capacidade de refletir é a característica da água que mais gera elementos metafóricos. Uma das metáforas aquáticas mais conhecidas e mais presentes nas obras literárias surge do reflexo proporcionado pela água. Trata-se da metáfora narcísica. A capacidade de a água refletir o que está a sua volta e mesmo o homem que a observa atentamente sempre motivou a imaginação humana.

Como exemplo primordial, basta citar o mito de Narciso. Bachelard trata desse assunto no capítulo referente às águas claras e calmas, pois somente em estado de calma e transparência a água pode se revelar como espelho natural, o único capaz de refletir a alma humana em toda sua complexidade.

Ao se mirar no espelho aquático o homem se dá conta de toda a profundidade do seu ser, tão frágil e inconstante como o reflexo produzido que, a qualquer ruído da lâmina d'água, se desfaz e que nunca consegue manter-se fixo, imóvel, imutável como seria possível em um espelho artificial. A eterna mutabilidade do espírito humano, sua inconstância e profundidade são, portanto, apenas visíveis no espelho natural, animado como seu observador e a natureza refletida:

O espelho da fonte é, pois, motivo para uma *imaginação aberta*. O reflexo um tanto vago, um tanto pálido, sugere uma idealização. Diante da água que lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua

beleza *continua*, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la. Os espelhos de vidro, na viva luz do quarto, dão uma imagem por demais estável. Tornarão a ser vivos e naturais quando pudermos compará-los a uma água viva e natural, quando a imaginação *renaturalizada* puder receber a participação dos espetáculos da fonte e do rio. (BACHELARD, 1989, p. 24).

Narciso, quando observa sua imagem no espelho das águas, nada mais faz que admirar sua vivência, seu ser. Há um processo de introspecção e uma busca, ainda que inconsciente, de um sentido para a existência humana. Esse mito é muitas vezes interpretado, à luz da imaginação formal, apenas como uma contemplação exagerada da beleza pessoal seguida de um castigo para o egoísta que se deixa apaixonar pela própria imagem a ponto de ignorar os demais.

Entretanto, analisando esse mito pelo viés da imaginação material, como fez Bachelard, observa-se que a atitude de Narciso, ao mirar-se no espelho da fonte, encerra outro significado mais profundo e diretamente ligado ao espelhamento único e vivo que somente a água pode proporcionar. Não é, portanto, do reflexo que vem a força do mito, mas da matéria que reflete. E quando o homem não se mira no espelho das águas claras e calmas, mas apenas observa o mundo nelas refletido, aí sim se tem o talvez maior nascedouro de metáforas aquáticas.

O mundo refletido é um mundo invertido e essa inversão é poderoso combustível para a imaginação humana: “Imobilizando a imagem do céu, o lago cria um céu em seu seio. A água, em sua jovem limpidez, é um céu invertido em que os astros adquirem uma nova vida.” (BACHELARD, 1989, p. 50). Nessa atitude de observação é que o sonhador diante da água cruza imagens e cria um novo mundo, povoado de seres os mais diversos e estranhos, como o peixe que tem asas e o pássaro que percorre as profundezas de um lago: “Ele imagina muitas outras porque todos esses reflexos e todos esses objetos da profundidade o colocam no rastro das imagens, porque desse casamento do céu com a água profunda nascem metáforas simultaneamente infinitas.” (BACHELARD, 1989, p. 55). O homem observador desse mundo espelhado sente-se mais próximo do céu, dos astros, pois estes, pelo reflexo, como que descem à terra para serem contemplados de modo mais íntimo. É o lago funcionando como o olho da terra, operando uma amplificação da visão do homem, que de mais perto pode observar melhor:

Assim a água torna-se uma espécie de pátria universal; ela povoa o céu com seus peixes. Uma simbiose das imagens entrega o pássaro à água profunda e o peixe ao firmamento [...] Se refletirmos nesses jogos produtores de súbitas imagens, compreenderemos que a imaginação tem uma necessidade incessante de dialética. (BACHELARD, 1989, p. 54)

5.2.2 A água refrescante

À capacidade que a água tem de refrescar liga-se, sobretudo, o caráter purificador desse elemento natural, que está, por sua vez, ligado ao renascimento operado pela água fresca. Bachelard, quando trata do frescor aquático, chama a atenção para o adjetivo *primaveril* que a nenhum outro elemento senão à água poderia estar relacionado, pois apenas esse elemento tem um frescor benéfico, que permite sentir a vida renascendo:

Esse frescor que sentimos ao lavar as mãos no regato estende-se, expande-se, apodera-se da natureza inteira. Torna-se logo o frescor da primavera. A nenhum substantivo, mais intensamente que a água, pode-se associar o adjetivo *primaveril* [...] O frescor impregna a primavera por suas águas corredias: ele valoriza toda a estação da primavera. Ao contrário, o frescor é pejorativo no reino das imagens do ar. Um vento fresco provoca uma sensação de frio. Arrefece um entusiasmo. Cada adjetivo tem assim o seu substantivo privilegiado que a imaginação material retém rapidamente. O *frescor* é portanto um adjetivo da água. A água é, sob certos aspectos, o frescor substantivado. Marca um clima poético. (BACHELARD, 1989, p. 34).

O frescor da água, portanto, é sentido de forma mais agradável nas estações quentes e a primavera é a melhor, pois, com ela, deixa-se para trás o frio e também se mergulha num renascimento da natureza. Esse frescor está, assim, relacionado diretamente à ideia de renascimento.

Contudo, é importante observar que a renovação é em si uma purificação, ou seja, uma oportunidade para escapar aos erros do passado: “Uma das características que devemos aproximar do sonho de purificação sugerido pela água

límpida é o sonho de renovação sugerido por uma água fresca. Mergulha-se na água para renascer renovado.” (BACHELARD, 1989, p. 151). E nenhum outro elemento é capaz de veicular a ideia de purificação com tanta força como a água, sobretudo a água clara que é um elemento puro por natureza: “Não se pode depositar o ideal de pureza em qualquer lugar, em qualquer matéria. Por mais poderosos que sejam os ritos de purificação, é normal que eles se dirijam a uma matéria capaz de simbolizá-los. A água clara é uma tentação constante para o simbolismo fácil da pureza.” (BACHELARD, 1989, p. 140).

5.2.3 A água solvente

No tocante à capacidade que a água tem de dissolver tudo aquilo que com ela entra em contato prolongado, pode-se dizer que a morte, nesse elemento natural, surge dessa característica. A morte está na água de forma mais sensível que nas demais matérias, pois está relacionada ao afogamento um tipo de morte muito mais comum do que as causadas pelos demais elementos naturais. Bachelard em *A água e os sonhos* cita o mito de Ofélia como exemplo da morte por afogamento. O pensador francês ainda ressalta que no meio literário essa maneira de morrer também representa o suicídio masoquista.

Entretanto, é importante ressaltar que Ofélia representa não apenas o afogamento suicida, mas a morte bela, que conserva a beleza do afogado:

Ofélia poderá, pois, ser para nós o símbolo do suicídio feminino. Ela é realmente uma criatura nascida para morrer na água [...] A água é o elemento da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o elemento da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. (BACHELARD, 1989, p. 85)

Ofélia morre como a água quando chega a noite. Apesar da ausência do brilho do sol, a capacidade de refletir ainda permanece ativa: “Eis, portanto, por que a água é a matéria da morte bela e fiel. Só a água pode dormir conservando sua beleza; só a água pode morrer, imóvel, conservando seus reflexos.” (BACHELARD, 1989, p. 69).

Outro mito citado por Bachelard, quando aborda a presença da morte na água, é a história de Caronte. Superficialmente, é um mito de compreensão não muito

difícil e comumente encontrado na literatura: “Em suma, todos os barcos misteriosos, tão abundantes nos romances do mar, participam da barca dos mortos. Podemos estar quase certos de que o romancista que os utiliza possui, mais ou menos oculto, um complexo de Caronte.” (BACHELARD, 1989, p. 80). Porém, nesse mito encerram-se muitos elementos formadores de metáforas e que só se tornam visíveis à luz da imaginação material. A relação do barqueiro com a morte é extremamente complexa e remete aos primórdios da exploração humana nas águas desconhecidas dos mares.

Na estrutura desse mito, fica evidente a relação da morte com a capacidade de dissolução que a água possui. Quando os mortos são lançados ao rio, partem para uma viagem eterna. Nunca mais permanecerá perto de seus familiares, será dissolvido, absorvido pela natureza. Nenhum outro elemento oferece funeral mais completo, nem mesmo o fogo que como vestígio ainda deixa as cinzas.

A morte, portanto, está na água não apenas pelo afogamento, mas por ser a única substância capaz de realmente apagar os vestígios da existência:

A morte está nela [...] A água leva para bem longe. A água passa como os dias. Mas outro devaneio se apossa de nós e nos ensina uma perda de nosso ser na dispersão total. Cada um dos elementos tem sua própria dissolução: a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça. A água dissolve mais completamente. Ajuda-nos a morrer totalmente. (BACHELARD, 1989, p. 94)

O navegante primordial, segundo Bachelard, não enfrentou o desconhecido apenas pela utilidade de navegar. Mas para esse homem do passado, a água era região dos mortos e singrá-la e ainda voltar vivo era o mesmo que descer às profundezas da morte e retornar para contar a história:

[...] a *utilidade de navegar* não é bastante clara para determinar o homem pré-histórico a escavar uma canoa. Nenhuma utilidade pode legitimar o risco imenso de partir sobre as ondas. Para enfrentar a navegação, é preciso que haja interesses poderosos. Ora, os verdadeiros interesses poderosos são os interesses quiméricos. São os interesses que sonhamos, e não os que calculamos. São os interesses fabulosos. O herói do mar é um herói da morte. O primeiro

marujo é o primeiro homem vivo que foi tão corajoso como um morto.
(BACHELARD, 1989, p. 76).

Outra metáfora relacionada ao caráter de dissolução da água é aquela que remete ao passar do tempo. Geralmente, essa imagem é associada à água calma e clara, ao rio, enfim, às águas correntes. E é desse movimento que há muito surgiu a metáfora que tende a ver no tempo passado uma água já escoada, descida corredeira abaixo. Contudo, essa metáfora forma-se mais na camada formal que na material da imaginação do elemento água, pois não é no movimento das águas que se tem a verdadeira sensação do tempo escoado, mas na capacidade que tem esse elemento de dissolver tudo, inclusive o tempo. A verdadeira relação entre água e tempo passado dá-se, portanto, num nível mais profundo da imaginação das águas, no mesmo nível em que se encontra a morte tomada como uma eterna viagem marítima.

Por fim, não se pode deixar de citar, ainda no tocante às águas mórbidas, a imagem das lágrimas que sempre evoca o elemento água. Lágrimas quase sempre estão relacionadas à tristeza, daí poder-se, em algumas ocasiões, visualizar na água e mesmo nos mares a projeção dessa angústia presente na maioria dos prantos. Como exemplo, pode-se citar, na língua portuguesa, a aproximação fonológica entre as palavras água e mágoa³⁷.

5.2.4 A água alimentar

No referente à característica alimentar da água, pode-se extrair daí as metáforas que remetem ao aleitamento materno. Bachelard chama a atenção para esse fato:

[...] para a imaginação material todo líquido é uma água. É um princípio fundamental da imaginação material que obriga a pôr na

³⁷ Muitos poetas rimam essas duas palavras, sempre deixando entre elas espaço para a lágrima, pois essa palavra é quem faz a ligação de fato entre a água e tristeza no imaginário do falante do português. Desde Camões, e mesmo antes dele, sem dúvida, a palavra magoa encontra rima com água: “Bem são rios estas águas / Com que banho este papel; / Bem parece ser cruel / Variedades de mágoas / E confusão de Babel.” (CAMÕES, 2001, p. 76).

raiz de todas as imagens substanciais um dos elementos primitivos [...] tudo o que escoia é água [...] A cor pouco importa: ela dá apenas um adjetivo; não designa mais que uma variedade. A imaginação material vai imediatamente à qualidade substancial. (BACHELARD, 1989, p. 121).

Há de se ressaltar também que essa característica alimentar da água proporciona uma supremacia da água doce sobre a água do mar ou salgada. É evidente que tal superioridade está relacionada ao caráter alimentício dessa água potável. O fato de não se poder consumir a água do mar influi bastante na construção das metáforas marítimas: “Ora que a água do mar seja uma água inumana, que ela falte ao primeiro dever de todo elemento reverenciado, que é o de servir diretamente aos homens, eis um fato que os mitólogos esqueceram com excessiva frequência.” (BACHELARD, 1989, p. 158).

Entretanto, apesar da salinidade da água do mar, não deixa este, paradoxalmente, em alguns idiomas, de manter contato com a metáfora láctea e ser representado como a grande mãe. Bachelard mesmo chama a atenção para esse fato, mas deve se ter em mente que ele escreve em francês, idioma em que mar é do gênero feminino: “O mar é maternal, a água é um leite prodigioso; a terra prepara em suas matizes um alimento tépido e fecundo; nas margens se intumescem seios que darão a todas as criaturas *átomos gordurosos*.” (BACHELARD, 1989, p. 124).

Ao que parece, a metáfora láctea guarda relação também com a forma do elemento água, não apenas com seu caráter alimentício. Somente assim pode-se conceber a água salgada do mar como leite. Apesar da salinidade, é ainda água, escoia e, portanto, semelha-se à água doce. Contudo, num primeiro momento, essa água salgada não se enquadra na metáfora láctea, pois não serve de alimento ao homem observador.

Estas são, portanto, as imagens da água tratadas por Bachelard que se mostram imprescindíveis para a busca de um melhor entendimento das metáforas marítimas e do ambiente marítimo. Somente tendo entendido as principais imagens oriundas do elemento natural água é que se pode vasculhar e compreender os mistérios, segredos, enfim, o encanto das imagens nascidas do mar.

5.3 O imaginário

De modo geral, pode se dizer que o imaginário é constituído por inúmeras imagens oriundas da percepção humana e do complexo mecanismo de formação da consciência. É algo construído a partir daquilo que o homem percebe no mundo por meio de seus sentidos que, processado pelo raciocínio³⁸, irá formar as imagens que constituirão o mundo conhecido:

A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade, receber as sensações de luz e cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância. (BOSI, 2010, p. 22)

Pode-se dizer que o imaginário começa a se desenvolver a partir da relação entre o homem e a natureza que o cerca, ou seja, é algo inicialmente ligado às sensações que, por sua vez, darão origem às imagens primordiais, imagens sensitivas, muito mais evocativas do que representativas:

O *imaginário* não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas *imagens*; a princípio ele tem a necessidade de uma *presença* mais próxima, mais envolvente, mais material. A realidade imaginária é evocada antes de ser descrita. (BACHELARD, 1989, p. 126)

As imagens que Bachelard diz não servirem de raízes ao imaginário são as representativas ou superficiais. É possível relacionar esse tipo de imagem com o

³⁸ Não se pode negar no estudo que se faz aqui certo caráter empirista. Assim, podemos dizer que esse complexo mecanismo que por meio dos dados da percepção configura uma imagem, uma realidade, é o que na filosofia de David Hume chama-se raciocínio: “Conhecer a realidade não consiste apenas em obter informações por meio dos sentidos, mas implica organizar essas informações por meio do raciocínio. Raciocinar, para Hume, é mais do que organizar informações, é produzir novas informações a partir daquelas produzidas pelos sentidos.” (PORTO, 2006, Edição Kindle, posição 271).

predomínio da visão em relação aos outros sentidos quando da constituição imagética do mundo:

Final e simultânea, consistente mesmo quando espectral, dada mas construída, a natureza da imagem deixa ver uma complexidade tal, que só se tornou possível ao longo de milênios e milênios durante os quais o nexu homem-ambiente se veio afinando no sentido de valorizar a percepção do olho, às vezes em prejuízo de outros modos do conhecimento sensível, o paladar, o olfato, o tato. O resultado do processo seria o triunfo da informação pela imagem. (BOSI, 2010, p. 23-24)

O imaginário, seguindo o pensamento de Bachelard, se ancora em uma imagem mais densa, que não evoca apenas a visão, mas todas as potencialidades perceptivas do corpo humano. Essa mesma ideia dá suporte à divisão que aqui se faz entre metáforas superficiais e metáforas profundas.

As imagens primordiais, que formam o imaginário, não possuem o poder de se agruparem, a fim de se tornarem significativas, sem a intervenção de um meio, espécie de instrumental, que as organize e que, pode-se dizer, faça parte já do raciocínio. Assim, o imaginário seria uma espécie de nebulosa, sem forma definida e que serve de matéria prima para a configuração do pensamento humano: “[...] o imaginário em si corresponde a uma espécie de ‘nada’, como formulou Sartre. Noutras palavras, se desejarmos conceber o imaginário em termos cognitivos, só poderemos afirmar que é inapreensível, que é um ‘nada’.” (ISER, 1999, p. 74).

Um dos modos de se apropriar do imaginário e torná-lo palpável dá-se por meio da ficção. O processo ficcional confere formas ao imaginário, ordena as imagens primordiais e conseqüentemente gera o sentido, numa relação mútua. Assim, pode-se dizer que o fictício não se realiza sem o imaginário, bem como o imaginário não se materializa sem o fictício:

O fictício depende do imaginário para realizar plenamente aquilo que tem em mira, pois o que tem em mira só aponta para alguma coisa, alguma coisa que não se configura em decorrência de se estar apontando para ela; é preciso imaginá-la. O fictício compele o imaginário a assumir forma, ao mesmo tempo que serve como meio para a manifestação deste [...] Como não constitui um potencial auto-

ativável, o imaginário precisa ser impelido a agir, precisa ser direcionado e moldado. A intencionalidade não pode produzir por si mesma aquilo que tem em mira. Tal produção só ocorre quando o imaginário é estimulado e com isso ativado. (ISER, 1999, p. 70)

Salienta-se, no entanto, que a relação entre imaginário e ficção abrange mais do que a literatura³⁹. A ativação do imaginário por meio de processos ficcionais está atrelada aos mecanismos linguísticos que categorizam o mundo de determinado falante, tornando-se, assim, parte natural do seu viver, como bem observa Gilbert Durant: “Por consequência, o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana.” (DURAND, 2004, p. 41). Essa expansão da relação entre fictício e imaginário para além da literatura demonstra o quão complexa é essa afinidade:

Já que o fictício e o imaginário caracterizam disposições antropológicas, eles não se confinam à literatura, desempenhando igualmente um papel em nossa vida cotidiana. A especificidade da literatura, o traço que a distingue como meio consiste no fato de que é produzida mediante uma fusão do fictício e do imaginário. Mas estes não são em si mesmos condições para a literatura. Se ela emerge da interação de ambos é também porque nenhum dos dois pode ter seu fundamento definitivamente esclarecido. A suposta origem do fictício ou do imaginário numa disposição humana é precisamente o que escapa ao conhecimento. (ISER, 1999, p. 67)

A palavra imaginário pode também ser compreendida, numa acepção mais simplificada, como uma espécie de conjunto de imagens, uma junção de várias imagens que compartilham certo fio semântico, o que permite classificá-las dentro de uma mesma classe:

³⁹ Vale lembrar, por exemplo, do sonho e da mentira: “O fictício e o imaginário [...] Ambos existem como experiências cotidianas (*evidential experiences*), seja quando se expressam na mentira e na ilusão que nos conduzem além dos limites da situação em que nos achamos ou além dos limites do que somos, seja quando vivemos uma vida imaginária em sonhos, devaneios ou alucinações.” (ISER, 1999, p. 66)

A teoria da forma ensina que a imagem tende (para nós) ao estado de sedimento, de quase-matéria posta no espaço da percepção, idêntica a si mesma. Cremos “fixar” o imaginário de um quadro, de um poema, de um romance. Quer dizer: é possível pensar em termos de uma constelação, senão de um sistema de imagens, como se pensa em um conjunto de astros. Como se objeto e imagem fossem antes dotados de propriedades homólogas. (BOSI, 2010, p. 22)

Daí poder-se falar, por exemplo, de imaginário renascentista, imaginário urbano, marítimo e outros. De todo modo, esse agrupamento semântico, no que concerne à narrativa, somente ocorre após a transformação do imaginário bruto por meio da ficção, já que o imaginário por si só não pode representar coisa alguma:

Mediante o autodesnudamento, a ficcionalização se converte no meio ideal para que o imaginário se manifeste, fazendo o invisível tornar-se concebível, num processo que não ocorreria se a ficcionalização não direcionasse o imaginário, propiciando as condições necessárias e suficientes para tanto. O próprio imaginário não pode inventar nada. [...] O imaginário precisa portanto de um meio para realizar o que esse mesmo meio pretende que o imaginário faça. (ISER, 1999, p. 73)

Pode-se, portanto, dizer que quando se toma a palavra imaginário nesse sentido mais comum, já se está operando com imagens que são superficiais, pois que são frutos da relação entre ficcionalização e imaginário puro, ou seja, frutos de uma transformação das imagens primordiais⁴⁰. Por isso, quando se estuda determinado imaginário é preciso transcender essa conceituação mais simplista e ir além da imagem superficial, tocar o obscuro das imagens primevas, da formação sensorial do mundo, enfim, acompanhando o pensamento de Bachelard⁴¹, avançar até à matéria original que perambula pelo nosso inconsciente:

⁴⁰ Nesse sentido, é válido também se falar em imaginário marítimo superficial e imaginário marítimo profundo.

⁴¹ “Que o imaginário decorra da coexistência de corpo e natureza, que ele mergulhe raízes no subsolo do Inconsciente, é a hipótese central de um Gaston Bachelard, para quem é preciso descer aos modos da substância – a terra, o ar, a água, o fogo -, para aferrar o eixo natural de um quadro ou de um símbolo poético.” (BOSI, 2010, p. 24-25).

As ideias e as experiências do “funcionamento concreto do pensamento” comprovaram que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias mas, também, na penumbra ou na noite de um inconsciente, revelando, aqui e ali, as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética. Claro que esta descoberta fundamental está ligada ao nome de Sigmund Freud (1856-1939). Os estudos clínicos de Freud e a repetição das experiências terapêuticas – o famoso “divã” – comprovaram o papel decisivo das imagens como mensagens que afloram do fundo do inconsciente do psiquismo recalcado para o consciente. Qualquer manifestação da imagem representa uma espécie de intermediário entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa. (DURAND, 2004, p. 35-36)

5.3.1 O imaginário marítimo

Pode-se falar de um imaginário marítimo, dentro da concepção mais comum de imaginário, na medida em que se pensa nas imagens evocativas do mundo do mar. Trata-se de um conjunto de imagens arquetípicas ligadas ao mar e que há muito tempo povoam as narrativas e outras formas de arte voltadas exclusivamente à atmosfera marítima⁴². Assim, pode-se dizer que esse imaginário é constituído de tudo aquilo que imageticamente consegue evocar o oceano e seu entorno: os navios, os pescadores, os peixes, as ilhas, os marinheiros, o folclore do mar e outros.

Porém, esses elementos constituem a superfície do imaginário marítimo, pois que esse imaginário em seu estado de pureza está atrelado inexoravelmente à água, bem como na interação desse elemento com os demais, sobretudo a terra e o ar (vento). O imaginário marítimo é, em essência, o imaginário da água, elemento que, sorrateiramente, domina todas as imagens oriundas do mar. Daí a importância de se vasculhar as imagens primordiais das águas na busca por um entendimento das metáforas marítimas. Inúmeros artistas, sobretudo pintores e autores se dedicaram a explorar o ambiente marítimo em suas obras e acabaram conhecidos

⁴² Encontramos essa ideia de imaginário, de certo modo, em Candido quando ele aborda a teoria de Bachelard. “Nesse trabalho de imaginar em contato com as substâncias do mundo formam-se diferentes famílias de imagens. Bachelard analisa as imagens devidas aos quatro elementos fundamentais que os antigos reconheciam – terra, fogo, água e ar. Procura mostrar como eles estão associados a tipos diferentes de devaneios, respectivamente de repouso e vontade; de desejo e destruição; de brandura e fluidez; de leveza e flutuação. São eles que formam o substrato da imaginação e comandam a formação das imagens, radicadas, como se vê, numa camada profunda e essencial de sensibilidade, o que lhes dá um significado muito grande como conhecimento e forma de atividade do espírito.” (CANDIDO, 2009, p. 153).

por essa atitude. Moacir Lopes foi um desses autores, e é possível observar em suas obras imagens que surgem também em algumas telas de pintores especialistas em marinhas, como, por exemplo. Winslow Homer⁴³.

Homer é conhecido por dedicar-se à temática marítima e muitas de suas marinhas ilustram lugares característicos dos romances do mar como a praia, o rochedo, o navio, a encosta, a ilha entre outros. Esse pintor também reproduz muito bem a atmosfera ventosa e muitas vezes tempestuosa do mundo do mar, as nuvens carregadas, as ondas bravias, o sol poente dourando as águas, a brancura da névoa e da areia, enfim toda a agitação e beleza despertadas pelo mundo marítimo. Na tela *Moonlight*, por exemplo, um casal parece observar o mar calmo durante a noite numa atitude contemplativa que parece mesmo evocar certas cenas do romance *A ostra e o vento*⁴⁴:

- Marcela, repare o mar. Como ele é agora?
 - É azul.
 - Somente?
 - Por enquanto é azul.
 - Não vê um azul saindo daquele azul?
 - Somente um azul.
 - Nem consegue sentir?
 - Mais ou menos, mas não entendo.
- Iria entender mais tarde. Iria criar azul até onde não existia azul. Marcela aprendeu demais. (LOPES, 2000, p. 33)

A arte, portanto, voltada para o mundo marítimo estará sempre envolta por determinadas imagens que são recorrentes nas obras daqueles que se dedicam a explorar esse universo⁴⁵.

⁴³ Winslow Homer, pintor norte americano nascido em 24 de fevereiro de 1836 e falecido em 29 de setembro de 1910.

⁴⁴ Esse imaginário pictórico foi bem explorado no filme *A ostra e o vento*. A fotografia desse longa-metragem dialoga constantemente com as marinhas.

⁴⁵ Bachelard chega, de certo modo, a radicalizar afirmando que a arte verbal é a única que poderia tocar a essência do imaginário das águas: “Ora, a imaginação reprodutora mascara e entrava a imaginação criadora. Em última análise, o verdadeiro campo para o estudo da imaginação não é a pintura, mas a obra literária, a palavra, a frase. Então, como a forma representa poucas coisas! Como a matéria comanda!” (BACHELARD, 2002, p. 194)

Figura 1 – *Monlight*, Winslow Homer: 1874.



https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Winslow_Homer_-_Moonlight.jpg

Nas narrativas, o caráter metafórico do mar, a imagem profunda atrela-se à estrutura do romance, determinando caracterizações, focalizações, a dinâmica temporal, e, sobretudo, a espacialidade. Os romances ditos marítimos são os que mais bem exploram esse espaço marcado pela imagética do mar.

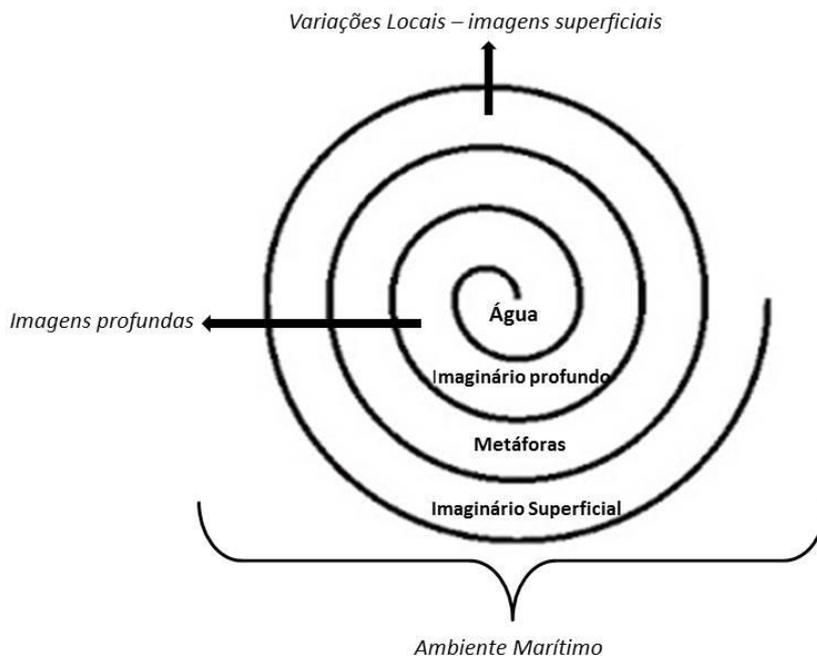
Desse modo, pode-se dizer então que o imaginário do mar se constitui, num primeiro momento, de imagens superficiais, mas que, se exploradas a fundo, podem revelar muito do imaginário primordial que sustenta de fato o ambiente marítimo⁴⁶. Essa exploração mais profunda ocorre quando se vasculha as metáforas que, por sua vez, faz como que uma ponte entre as imagens superficiais e profundas. A metáfora, intencional ou não, traz para a imagem, por meio do despertar de outras vias sensoriais obscurecidas pelo domínio da visão, uma experiência ancestral⁴⁷ que

⁴⁶ É o que ocorre com as obras de Lopes e que aqui busca-se demonstrar. Romances como *Cais saudade em Pedra* e *Maria de cada porto*, por exemplo, avançam para as imagens profundas do ambiente marítimo na medida em que o navio, o porto, o quebra mar e outros tantos lugares e elementos do ambiente marítimo passam a significar muito mais que simples lugares, possibilitando várias leituras da obra em questão.

⁴⁷ Em Hume é possível também, de certo modo, visualizar essa divisão entre imaginário profundo e imaginário superficial: “Pela experiência vemos que, quando uma determinada impressão esteve presente na mente, ela ali reaparece sob a forma de uma ideia, o que pode se dar de duas maneiras diferentes: ou ela retém, em sua nova aparição, um grau considerável de sua vividez original, constituindo-se em uma espécie de intermediário entre uma impressão e uma ideia; ou perde inteiramente aquela vividez, tornando-se uma perfeita ideia. A faculdade pela qual repetimos nossas impressões da primeira maneira se chama MEMÓRIA, e a outra, IMAGINAÇÃO. É evidente, mesmo à primeira vista, que as ideias da memória são muito mais vivas e fortes que as da imaginação, e que a primeira faculdade pinta seus objetos em cores mais distintas que todas as que possam ser usadas pela última.” (HUME, 2009, p. 33). A palavra memória, utilizada pelo filósofo, completa bem o pensamento aqui desenvolvido. O imaginário profundo seria essa memória sensorial que coordena a

permite tocar a matéria original e essencial de toda imagem marítima: a água. O gráfico a seguir, explana esse pensamento:

Gráfico 1 – Espiral metafórica do Ambiente Marítimo.



Fonte: Elaborado pelo autor

5.3.2 Imaginário marítimo e espaço romanesco

O espaço é por natureza sintagmático, linguístico, verbal. Quando um ser humano trava contato com certa espacialidade, em sua mente, ainda que ele não perceba, mesmo porque se trata de uma operação extremamente breve, é formulada a seguinte frase: “esse lugar é...”. As reticências servem para denotar a imensa quantidade de lexemas que poderiam ser utilizados para descrever, para dar corpo a uma dada espacialidade⁴⁸.

formação das imagens. As metáforas marítimas profundas lidam, portanto, com essa memória corporal que temos da água.

⁴⁸ É importante já deixar claro que o espaço que se visualiza naturalmente configura-se como uma imagem espontânea e possui uma temporalidade diferente daquele discursivamente construído: “Mas o discurso é frágil se comparado ao efeito do ícone que seduz com a sua pura presença, dá-se em tardança à fricção do olho. Guardando embora a transcendência do objeto. A imagem impõe-se, arrebatada. O discurso pede a quem o profere, e a quem o escuta, alguma paciência e a virtude da esperança.” (BOSI, 2010, p. 33)

Muitas vezes atribui-se esse caráter sintagmático apenas ao espaço narrativo, já que a imagem de um quadro, por exemplo, seria apreendida de imediato. Porém, não é isso o que ocorre. Toda imagem é uma sequência de conceitos, pois tudo é linguagem e se sujeita ao seu caráter sintagmático: “Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a.” (BENVENISTE, 1976, p. 285). Lins também chama a atenção para esse fato: “Conquanto a apreensão simultânea da imagem seja em grande parte ilusória, exigindo o que poderíamos chamar uma *leitura* (não linear, mas fragmentária ou sinuosa), o certo é que o quadro, a sala, a paisagem, apresentam-se aos nossos sentidos como uma totalidade.” (LINS, 1976, p. 77). Essa quase que aceitação por parte de Lins da simultaneidade da imagem é algo compreensível, pois evita assim se aprofundar demasiadamente na complexidade linguística da questão.

Seguindo esse raciocínio, pode-se dizer que os conceitos são os tijolos de qualquer espaço percebido. No romance, objeto de linguagem que é, essas partículas ficam mais evidentes, porém o processo sintagmático sofre certa interferência. Na narrativa, o autor interfere, de certo modo, naquele rápido momento de conceituação e conseqüente caracterização do espaço que ocorre em nossa mente. Quem escreve, descreve, escolhe as palavras, controla o sintagma, tenta conduzir as ideias a fim de que os outros consigam enxergar o mesmo espaço que ele visualiza, enquanto que em uma observação natural de dada espacialidade a mente do observador, sem mediação, é quem se encarrega de definir o que se vê.

Todavia, o signo linguístico, plurissignificativo como é, sempre leva a imaginação do leitor a escapar, por vezes muito, do espaço que o autor pretendia criar. Vê-se já que é na observação dessa atitude interventora do enunciador que se deve iniciar o estudo do espaço em uma narrativa. Ressalta-se que um espaço qualquer a ser percebido transforma-se numa espécie de todo que se cristaliza em uma imagem. Assim, todo espaço é uma imagem passível, em tese, de ser desmontada até às palavras que o compõe.

Porém, a imagem que constitui determinado espaço é muito mais complexa do que se nota numa primeira abordagem. Não é tão simples desmontar um espaço e atingir seus vocábulos estruturantes, mesmo porque esses conceitos que fundamentam a imagem são também complexos. Um indivíduo que observa uma floresta, por exemplo, busca em seu eixo paradigmático lexemas que podem caracterizar a massa de árvores que ele observa. Chega-se logo ao conceito mais

comum de que aquilo se chama floresta e a partir da observação esse espaço vai se detalhando cada vez mais.

Mas, as imagens dialogam entre si constantemente e carregam consigo toda a história da cultura que as originou. A imagem que se cria na mente desse indivíduo já nasce carregada de traços culturais que, sem mesmo que ele perceba, o ajuda a dar contorno ao objeto observado. Quer se dizer com isso que o espaço é controlado, mediado pela cultura do observador, por seu imaginário, aqui tomado no sentido profundo, de imagem primordial. Se a observação for profunda, pode-se depreender de um determinado espaço muito mais do que a simples observação superficial permite.

Esse olhar espacial mais profundo é uma das características da arte e uma das qualidades do espaço pensado e bem torneado que o autor oferece ao seu leitor. Naquela intervenção no sintagma, ele foge da linguagem transparente do cotidiano para, utilizando todo o potencial oferecido pela língua, descrever com profundidade, por meio de uma linguagem poética, a espacialidade do seu relato⁴⁹.

A arte consegue, portanto, tirar do espaço seu caráter puramente físico, explorando as imagens profundas ligadas a essa espacialidade. Com essa atitude, o fazer artístico consegue explorar o espaço fenômeno, aquele que se forma dentro do observador e que não é o espaço real que ele observou, mas é esse espaço acrescido de uma gama de outras informações. O espaço não é, assim, apenas o que se vê, mas o que se forma dentro do indivíduo observador, as sensações, o imaginário.

A literatura é talvez uma das artes que melhor faz essa descamação do espaço. Em uma narrativa o espaço ajuda a descrever personagens, dá contorno ao tempo, e pode mesmo revestir importantes sujeitos da estrutura narrativa devido ao seu potencial metafórico: “Deve-se ter presente, no estudo do espaço, que o seu *horizonte*, no texto, quase nunca se reduz ao denotado.” (LINS, 1976, p. 72).

Desse modo, ao buscar uma compreensão do imaginário marítimo em uma narrativa não há como deixar de notar que é na categoria espaço que esse imaginário mais está presente, sobremaneira se a obra em questão for um romance do mar. Nesse tipo de narrativa, pode-se mesmo dizer que o espaço é o centro

⁴⁹ Nem sempre, porém, o autor descreve determinado espaço com essa intenção de descortinar os mistérios imagéticos de um dado lugar, mas na maior parte das vezes, intencionalmente ou não, é isso o que ocorre.

irradiador do imaginário marítimo. Mesmo os personagens, o tempo e o narrador estarão nessas obras subordinados, condicionados à espacialidade do mar. Daí se falar que a peculiaridade maior das obras de Moacir C. Lopes está na espacialidade que é onde, de fato, pode-se melhor divisar as metáforas marítimas que coordenam suas narrativas.

5.4 Metáforas do mar

No estudo de mestrado que se fez acerca do romance *A ostra e o vento* buscou-se uma descrição das metáforas marítimas e chegou-se à conclusão de que tais metáforas estariam congregadas em dois grupos: as chamadas metáforas eólicas, sediadas no constante conflito entre a água e o vento, e as denominadas metáforas da água, aquelas que estariam mais atreladas às imagens primordiais do elemento água:

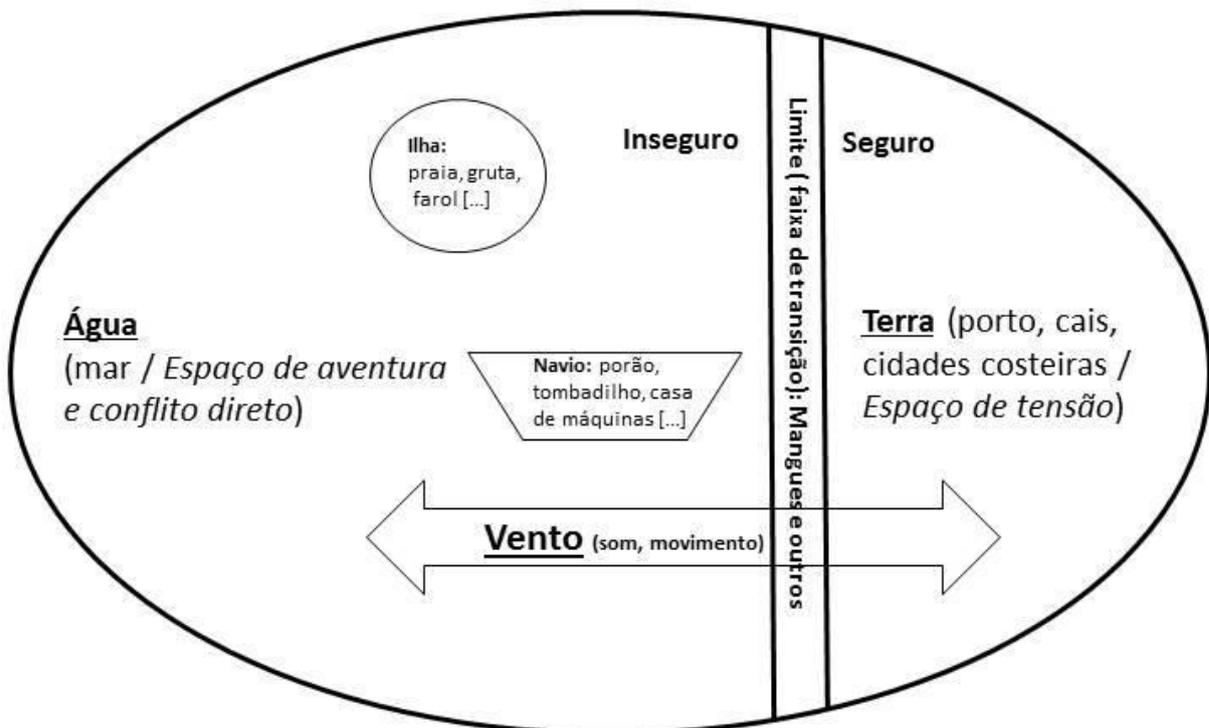
As metáforas marítimas dividem-se, portanto, quando da sua formação, entre as ligadas diretamente ao elemento água (metáfora láctea, elemento mórbido, capacidade de refrescar) e entre as eólicas que se formam pela ação do vento sobre a superfície aquática do mar. Evidentemente que num romance marítimo não há a predominância de apenas um tipo de metáfora do mar, mas, na maioria das vezes, uma classe acaba por predominar e conferir à narrativa certas características peculiares. (GOES, 2011, p. 31)

Tal modo de se pensar as metáforas marítimas sofreu certas mudanças na medida em que outras obras de Lopes foram sendo analisadas. Assim, cunhou-se durante o estudo de doutorado uma outra maneira de pensar as metáforas marítimas que agora, à luz de um novo raciocínio, surgem ainda em dois grupos, porém mais bem organizadas, pode-se dizer. Tais grupos seriam as duas faces do ambiente marítimo: a porção úmida ou de dominância exclusiva da água e a porção seca, onde a água exerce uma influência menor deixando claro o conflito com a terra. Estaria assim o ambiente marítimo dominado pela tensão emanada da luta entre terra e água, elementos que, de acordo com o romance em questão, pode encarnar inúmeras metáforas.

A metáfora da tempestade marítima, de acordo com esse novo modo de pensar, continua a pertencer ao grupo de metáforas eólicas, porém agora se pode também pensar em metáforas eólico-marítimas que ocorrem em terra. Pensemos, por exemplo, nas dunas de uma praia, o vento movendo as areias e as muitas imagens que o artista pode aí explorar. Essa remodelação do alcance das metáforas eólicas surge devido a um novo modo de se encarar o vento no ambiente marítimo: como o elemento que une as duas faces desse mundo do mar.

Entre o mar e a terra há o vento, sempre presente tanto para o navegante como para os habitantes da costa. Desse modo, têm-se metáforas atreladas mais à água e ao seu poder de dissolução, de solvente universal, de líquido essencial à vida, e metáforas ligadas mais ao caráter de aventura, ao perigo existente no mar. Quem habita uma cidade costeira sofre com mais intensidade a pressão exercida em seu espírito pelo elemento água, pela vastidão do mar, mesmo estando em segurança na terra. Já o marinheiro enfrenta diretamente essa água e não sente com tanta força a angústia do elemento, pois a aventura da vida marítima e a constante agitação do mar não lhe concede tempo para tal. A figura abaixo exemplifica essa nova maneira de se pensar as metáforas marítimas:

Gráfico 2 – O ambiente marítimo



Há, portanto, no ambiente marítimo essas duas classes de Metáforas: as de dominância do mar, onde se luta diretamente com o elemento água e aquelas em que a força da água, enquanto elemento a ser combatido, é reduzida devido à presença da terra. Porém, é importante salientar que a água, mesmo na parte seca do ambiente marítimo, nunca deixará de influenciar nos rumos narrativos, pois será sempre o elemento dominante.

Durante o estudo de mestrado que se fez não foi possível perceber essa divisão das metáforas marítimas devido, sobretudo, ao caráter fronteiro da espacialidade do romance *A ostra e o vento*, cujo enredo se desenrola na Ilha dos Afogados. A ilha é um espaço peculiar no ambiente marítimo, onde as metáforas da porção úmida e da porção seca duelam pela predominância, sem se apresentarem, portanto, de forma pura.

Todavia, após a leitura de obras como *Cais saudade em pedra* e *O passageiro da Nau Catarineta* foi possível explorar espacialidades em que o conflito entre o seco e o úmido foi bem percebido, bem como as metáforas dessas atmosferas narrativas. Até então não se havia estudado nenhuma obra de Lopes cuja história se desenvolvesse prioritariamente no mar ou na terra. *Maria de cada porto*, como se verá, não se deterá em uma dessas dominâncias, mas sim na essência dessas metáforas, na luta entre homem e natureza.

6. O AMBIENTE MARÍTIMO DE LOPES – A VISÃO PANORÂMICA DE *MARIA DE CADA PORTO*

Maria de cada porto, publicado em 1959, é a primeira obra do escritor Moacir Costa Lopes. À época do lançamento, despertou o interesse de alguns críticos que já vislumbravam nessa narrativa a exploração da temática e da espacialidade marítimas que até então não haviam sido abordadas de modo tão profundo como fez Lopes em *Maria...* e continuaria a fazer em seus demais romances. Wilson Martins,

em 1960, fez uma espécie de crítica analítica de *Maria de cada porto* em que chamou bastante atenção para essa exploração do mundo do mar:

Uma autêntica revelação de romancista e uma autêntica revelação de escritor, eis o que se pode afirmar sem hesitação de Moacir C. Lopes [...] Trata-se de um marinheiro que escreveu o romance dos marinheiros – “por dentro”, vivido na sua cotidiana realidade, sentido como uma maneira de ser. (MARTINS, 1992, p. 36)

Merece destaque também em *Maria de cada porto* o tratamento que o autor dá à Segunda Guerra Mundial. *Maria...* é talvez o único romance da literatura brasileira a focar a participação da marinha brasileira de guerra nesse conflito global. Pode-se mesmo dizer que o romance aborda o momento em que nossa marinha estava de fato a se formar e ganhar força. Os primeiros navios de guerra brasileiros são citados por Delmiro e vários deles aparecem em seu relato. Sem dúvida é um cenário diferenciado para um romance.

Maria de cada porto traz a história de Delmiro, um naufrago que resolveu contar a história do seu naufrágio e como esse fato alterou a visão que até então ele tinha da vida. Delmiro era marinheiro do navio Bahia que, após um mal sucedido exercício militar, veio a pique matando grande parte de seus tripulantes e deixando os demais à deriva em pleno Oceano Atlântico.

A agonia dos naufragos durou quatro dias, quando então foram, ao menos os que resistiram, resgatados pelo navio Balfe de procedência inglesa⁵⁰. Delmiro, estava no Bahia em serviço militar, eram tempos de guerra. A história se passa no último ano da Segunda Grande Guerra, 1945. A marinha brasileira, praticamente inexperiente em grandes combates, servia à causa aliada juntamente da Inglaterra e dos Estados Unidos. Os principais personagens de *Maria de cada porto* são portanto marinheiros e o espaço em que interagem é o vasto ambiente marítimo.

Delmiro que servira no Jaguarão e no contratorpedeiro Baependi, agora a contragosto estava no Bahia, juntamente com alguns de seus colegas de outras navegações. Incomodava-o certa ordem que o capitão do navio recebera. Tratava-

⁵⁰ Lopes se apoia em um evento real para construir sua história. O naufrágio do Bahia de fato ocorreu, foi em 04 de julho de 1945. Muitos eventos narrados em *Maria de cada porto* como, por exemplo, o resgate dos naufragos pelo navio Balfe, também ocorreram. Moacir, como marinheiro que foi, chegou a conhecer o navio Bahia e tudo leva a crer que conhecia também alguns dos naufragos.

se de uma intimação da polícia de Recife. Delmiro fora convocado para prestar depoimento acerca da morte do marinheiro Armando, vulgo Boca-da-Barra. Este era um empecilho ao amor de Dílson e Carmelita, ambos queridos de Delmiro.

A história leva a crer que foi um crime passional. Armando maltratava Carmelita, Dílson, seu amante, assassinou Boca-da-Barra. Porém, em vários momentos Delmiro se pergunta se não teria alguma participação no crime. O fato é que ele foi parar no Bahia justamente por ter feito uma brincadeira de mal gosto com Armando poucos antes de sua morte. Como punição desembarcou do Baependi, que tinha como sua casa, juntamente com Arigó e Divisor Comum.

Romance de composição aberta que é, *Maria de cada porto* não deixa certeza de quase nada. Nina, que Delmiro tomara por noiva antes do embarque, não está no porto quando o naufrago chega a bordo do Balfe. Terá ela esquecido Delmiro? O que terá ocorrido com Dílson e Carmelita? A única certeza que o romance deixa transparecer no seu fim é o renascimento do protagonista, agora um homem diferente, muito mais amadurecido e com nova estima pela vida.

6.1 Estrutura

Essa narrativa de Lopes assenta-se estruturalmente em uma oposição básica de sentido que remete a uma luta entre vida e morte⁵¹. Trata-se de uma história que celebra a vida, nega-a e depois novamente lhe deita valor. O protagonista é cheio de vontade de viver, mas enfrenta uma série de fatos relacionados à morte. São vários acontecimentos que trazem à narrativa certa sombra que induz no protagonista alguns questionamentos acerca da vida e da morte: “Aqui me pergunto: estará na morte o porto seguro que buscamos? Ou estará em Deus? Ou estará em nós mesmos?” (LOPES, 1977, p. 98).

Vale ressaltar ainda o contexto histórico que envolve esse relato: a Segunda Guerra Mundial. Delmiro, o protagonista, que se alistou na marinha em busca de aventuras (o que pode ser entendido como uma valoração à vida, no sentido de buscar a felicidade por meio das viagens e desafios)⁵², vive a todo o momento o

⁵¹ A abordagem semiótica que utilizamos é baseada, sobretudo, em *Elementos de análise do discurso* de José Luís Fiorin.

⁵² “– Ora, meu filho [um feirante se dirigindo a Delmiro], por que não larga essa farda e põe um saco na cabeça, como eu? Querem mais é andar se mostrando por aí, bonitos, gola no ombro, amados

clima tenso dos conflitos entre os navios de guerra brasileiros e os submarinos alemães:

A uma da madrugada do segundo dia [Aqui Delmiro relata um fato ocorrido no navio Jaguarão] o aparelho acusou um 'Penetra'. O mar estava agitado; chuva e cerração. Postos de Combate! E guarnecemos os postos. Eu, no aparelho anti-submarino, ia dando o dópler, indicando o movimento do submarino, sua deduzível velocidade e mudanças de rumo, notadas pelas características do eco. O comandante e o imediato acompanhavam a pilotagem de outro operador e tiravam as conclusões. (LOPES, 1977, p. 41)

É, portanto, uma atmosfera mais negativa que positiva e que até contraria, de certo modo, a expectativa de Delmiro que no íntimo não se imaginava envolvido em situações de extremo perigo. Todavia, a guerra, que já estava no fim quando Delmiro nela ingressou, não é a grande responsável pela negação da vida nesse romance. Para tal, três acontecimentos merecem destaque: o suicídio de Olívia, amiga do protagonista e que estava grávida de um marinheiro, o assassinato da personagem Boca da Barra e um naufrágio. O primeiro produz um grande choque em Delmiro: “Como alguém pensava em suicidar-se num ambiente tão vivo? Parei na ponte Maurício de Nassau e contemplei o Capibaribe e suas águas barrentas como a consciência de Olívia...” (LOPES, 1977, p. 102). Mais à frente, ainda observando o rio, o protagonista percebe que não há nada mais a fazer a não ser acompanhar o movimento da vida, buscando entender seus mistérios:

Era Arlete. Debruçara-se também à amurada da ponte. Embaixo passava um caíque cheio de bananas e um garoto à popa sumido num chapéu de palha, os remos parados, seguindo por preguiça a correnteza.

– Soube agora da notícia e estou indo ver seu corpo. Quer acompanhar-me?

– Vou. – Fomos. (LOPES, 1977, p. 103)

pelas mulheres. Por que não põem um saco na cabeça? Não, a guerra também é negócio para vocês, que se divertem, as mulheres lhes têm na conta de heróis.” (LOPES, 1977, p. 26).

A morte de Boca da Barra é também um acontecimento que a todo o momento traz a morte para a narrativa, sobretudo porque Delmiro foi intimidado a prestar depoimento sobre esse ocorrido, chegando a pensar por vezes que bem poderia estar envolvido na morte do sargento: “Por onde andarão fugidos Dílson e Carmelita? Afinal de contas fui o penúltimo a ver Boca-da-Barra vivo. Ou fui o último? Quem garantirá que foi Dílson? O assassinado tinha muitos inimigos na Base.” (LOPES, 1977, p. 192).

Porém, a morte dessa personagem sempre surge atrelada à felicidade de outros dois: Carmelita e Dílson. Daí poder-se dizer que a morte de Olívia foi mais impactante para Delmiro: “E por que virar-se contra Dílson, um elemento de ligação apenas, entre duas épocas de Armando. Por que essa perseguição? Carmelita ama o rapaz, ambos têm ideias acertadas do futuro. Mas os olhos de Boca-da-Barra tendem a desastre. Dílson é um alvo.” (LOPES, 1977, p. 134).

O naufrágio, evidentemente, é o evento que mais se atrela à morte, trazendo à tona, inclusive, os demais acontecimentos negativos que vagavam pela memória do narrador. O período em que Delmiro fica à deriva na balsa de salvamento, à espera de resgate, constitui sua fase de maior sofrimento até então. Delmiro, que se lançara ao mar em busca de uma vida melhor, enfrenta no naufrágio seus piores pesadelos. Amigos morrendo ao seu lado:

Das quinze balsas morreram quatro pessoas nesta tarde, digo, treze balsas, porque duas debandaram na correnteza. Outro marinheiro acabava de “desembarcar” da balsa de Já-Morreu. Uma onda nos empurrou para ela e vi o cadáver despido, sem carnes, ser deitado à água; era um garoto. (LOPES, 1977, p. 88)

Sede, fome, sofrimentos intensos:

Minhas pálpebras caíram, o céu da minha boca parecia querer rachar, igualzinho aos tabuleiros de minha terra, terra vermelha, rachando também de sede; e a inanição, coisa fria tomando conta de meu corpo, vinda dos pés e subindo, subindo, mãos trêmulas, ao lábios tremendo, o céu agonizando, as lembranças me abandonando, os olhos escurecendo e dentro, lá dentro, os motores

de um navio roncando e remoendo as paredes de meu corpo, empurrando a alma para fora. (LOPES, 1977, p. 46)

E para os naufragos não resta mais do que resistir. Delmiro, que nesse momento já olha para a vida com outros olhos, vê a fraqueza de Olívia como um contraponto, um exemplo do que não fazer. Tal fato salienta ainda mais a importância da morte dessa personagem no que tange à carga de negatividade presente no relato: “E enquanto penso, vou tomar o anzol de Juvêncio; preciso arranjar um meio de apanhar algum peixe. Temos que apanhar peixes! Precisamos fazer todas as tentativas possíveis antes de nos abandonarmos à morte. Coisa que Olívia não fez.” (LOPES, 1977, p. 98)

Nota-se, portanto, que a negação da vida nesse romance não é algo visível e bem delineado. Ela está dispersa em vários fatos ocorridos durante a narrativa e que contribuirá bastante para o novo olhar que Delmiro dará à vida após ser resgatado do naufrágio. O contraste entre a alegre e agitada vida de marinheiro ingressante e a morte iminente dentro da balsa é bem perceptível, e isso é talvez o maior exemplo do conflito entre vida e morte que existe nessa narrativa. A reafirmação da vida ocorre após Delmiro ser salvo e ter nascido novamente: “[...] estou nascendo hoje” (LOPES, 1977, p. 198). Nos últimos capítulos do romance⁵³ surgem inúmeras afirmações por parte do protagonista de como é boa a vida:

Ali no meio [Delmiro de dentro do navio de resgate observa a cidade de Olinda] estariam milhares de seres em seus movimentos rotineiros, suas correrias e conversas de todos os dias, seres para quem a vida não fora interrompida. Dentre tantas pessoas, estaria Nina, milhares de Ninas, carregando nas ruas e pontes sonhos muito pesados; centenas de Olívias com vontade e motivo de se jogarem de cima de um prédio; centenas de Divisores-Comuns tolos, perdidos, sem destino. Pobres homens que não estiveram numa balsa, sem esperança, e nunca saberão o quanto é boa a vida. Recife! Ninas do mundo inteiro! Nina do meu mundo. (LOPES, 1977, p. 193-194)

⁵³ Os trechos em que Delmiro valoriza a vida são mais frequentes no fim da narrativa. Porém, durante o naufrágio, testemunhando o terror daqueles que morrem, Delmiro começa a afirmar cada vez mais o valor da vida e em alguns trechos percebe-se que seu pensamento sutilmente busca a lembrança da morte de Olívia: “Aqui, cada morto representa dois centímetros a mais que a balsa sobe, as nádegas e os pés ficam menos mergulhados. Eu dispenso os dois centímetros. Uma vida sempre vale alguma coisa em qualquer circunstância. Em qualquer circunstância!” (LOPES, 1977, p. 97).

Já aqui é possível perceber o quão importante é o mar como espaço nesse romance. É no mar e por causa dele que o protagonista aprende a dar mais valor à vida e a enfrentar a morte:

Ajeitaram-me o colchão e um travesseiro e senti-me recostado à antepara, contemplando, como que surgindo do fundo do mar, aquela terra bendita de Recife. Nunca um porto me pareceu tão belo, nunca a vida me parecerá tão importante. Eu tinha lágrimas nos olhos enquanto alisava a barba crescida. (LOPES, 1977, p. 193)

O nível narrativo, de acordo com a oposição básica vida x morte, nos revela assim uma personagem, ou sujeito, que motivado pelo redescobrimento do valor da vida, após ser resgatado de um naufrágio, deseja relatar sua história, com, talvez, o objetivo de mostrar para os demais, que não passaram pelos seus sofrimentos, que a vida é boa e merece ser aproveitada. Tal desejo começa a ganhar força durante o naufrágio:

Está tão distante o pensamento de comer e beber, que isso não me faz falta, o corpo está dormente. Chupo um pedaço de cortiça, coisa fria, nauseabunda. A escuridão é que me atemoriza, e o silêncio. Temo que ao clarear o dia, todos estejam mortos. Não quero ficar sozinho; antes de morrer preciso deixar um recado; para quem, não sei, mas quero deixar algumas palavras ditas transmissíveis. É uma maneira de perpetuar a minha existência. (LOPES, 1977, p. 98)

Porém, a intenção do protagonista/narrador não se limita a contar apenas a história do seu naufrágio. Ele quer também apresentar sua história de vida de marinheiro, seu batismo no mar. Daí poder-se falar de duas histórias: a do naufrágio em si, com duração de quase quatro dias e mais o tempo que o navio de resgate levou até a costa brasileira, e uma segunda história que é a de Delmiro, o personagem principal, seus amores, seus medos, sua infância, seu contato com o mar.

O naufrágio seria o tema da história central e a ela se entrelaçaria o segundo relato que surge das lembranças, dos devaneios de Delmiro:

Com o espaço do corpo do Tenente Ernesto, pude estender-me uns cinco centímetros mais, desvesti o busto para enfrentar o frio da noite, porque minha roupa estava toda molhada, e comecei a lembrar coisas, não sei se dormindo ou apenas pensando; minha gente, minha infância, os navios em que estivera embarcado e, de cada pensamento distante, voltava à Recife de Nina. (LOPES, p. 1977, 23-24)

A segunda história, embora surja das memórias de uma personagem que estando à deriva se entrega a introspecção, é também estruturalmente importante, pois apresenta os demais personagens que integram a história primeira, bem como o ambiente em que esta se desenrola. A história do naufrágio, por si só, é muito vaga. Para esta ganhar profundidade é necessário que se caracterize melhor a espacialidade e os personagens náufragos, o que o narrador faz ao relatar seus percursos na marinha de guerra brasileira.

Em síntese, tem-se no nível narrativo dessa história o seguinte esquema: um sujeito é manipulado e convencido a escrever sua história e com isso deixar certa mensagem acerca da importância da vida; ele entra em conjunção, portanto, com essa nova valoração da vida ao enfrentar a morte durante o naufrágio; sua performance é a própria história que se lê e a sanção seria a satisfação por ter conseguido deixar sua mensagem. Dessas etapas, a manipulação merece certo destaque, pois o sujeito manipulador, no caso dessa narrativa de Lopes, é formado por uma rede de espaços, sendo o mar o mais importante. Esses espaços constituem o que se pode chamar de ambiente marítimo.

Dessa forma, o olhar estrutural é importante nesse estudo a fim de verificar que de fato os espaços desse romance de Lopes não são apenas cenários, mas sujeitos da narrativa, ou seja, exercem importante papel na ação central que move esse relato. São, portanto, fios importantes da trama narrativa que no nível discursivo surgem revestidos da categoria espaço, mas que exercem uma ação manipuladora no nível narrativo, induzindo o protagonista a contar sua história que surge carregada de maritimidade.

6.2 O ambiente marítimo em *Maria de cada porto*

Em *A ostra e o vento*, analisado na dissertação de mestrado, o ambiente marítimo é bem reduzido se comparado ao romance *Maria de cada porto*. Em *A ostra...* sobressaem-se a ilha e a vida introspectiva e tensa daqueles que vivem afastados do continente. Aparecem personagens marinheiros, bem como navios, vocábulos náuticos, portos, e outros, mas tudo em menor escala. *Maria de cada porto*, por sua vez, traz uma espécie de visão panorâmica do ambiente marítimo. Os principais espaços e personagens que constitui essa espacialidade são abordados nessa obra de Lopes ainda que sem muitos aprofundamentos o que ocorrerá em outras obras desse autor.

Encontra-se sementes de outras narrativas de Lopes em vários trechos de *Maria de cada porto*. É vale salientar que não se trata somente de determinado espaço do ambiente marítimo que será melhor explorado, mas de exemplos de enredo. Assim, visualiza-se o romance *A ostra e o vento* em *Maria...* não apenas quando Delmiro discorre sobre as ilhas e seus mistérios, mas, sobretudo, quando surge alguma história que claramente lembra aquela de *A ostra...*:

– Foi quando um cabo que veio servir aqui trouxe mulher e uma filha. Imprudência! Duas mulheres no meio de quase quinhentos homens sem ver mulher perto de um ano... Imagine o que esse homem passou nesta ilha neste barracão. E as brigas que elas provocaram só porque olhavam, obrigadas, para um ou outro. Dizem que o rapaz passou seis meses sem dormir, sentado nesse batente aí, de metralhadora em punho. (LOPES, 1977, p. 57)

A figura desse cabo que desejava proteger suas filhas é bem próxima daquela de José de *A ostra e o vento*, pai de Marcela⁵⁴. O conto *Navio morto*, que narra a saga

⁵⁴ O personagem Peixe-Frito também se assemelha a José que, traído, resolveu matar a esposa e se refugiar com a filha na Ilha dos Afogados: “Que providências poderiam ser tomadas? [Peixe-Frito descobre a traição da mulher] Nada lhe devolveria o ânimo. Chorava de raiva pela falta de tato, desejou morrer, um fim trágico, mas pediu desembarque apenas. Queria servir em qualquer ilha distante, onde passaria o resto de seus dias sem ver cidade, sem ver rosto de mulher” (LOPES, 1977, p. 136)

de um navio fantasma carregado de doentes também tem suas origens em *Maria de cada porto*:

O Tiloga quase morre durante a “gripe espanhola”, esteve para ser jogado ao mar em estado de coma; diz ele que muitos foram jogados vivos ao mar; e não foi mais gente porque os navios são geralmente bem arejados com o vento bom que nasce no mar. Isso foi quando voltou da Guerra de 18. (LOPES, 1977, p. 73)

No conto, situações como a que enfrentou a personagem Tiloga são muito bem exploradas na tentativa de demonstrar o terror que dominava esses navios infectados. O romance *Cais, saudade em Pedra*, o terceiro de Moacir, também tem raízes em *Maria de cada porto*, onde Delmiro pronuncia uma frase que se parece muito com o título dessa terceira narrativa de Lopes:

Navio tem sentimento de gente grande.
De marcha à ré, apitando de saudade. Maruja acenando, e a ponte diminuindo, e a cidade ficando, e a melancolia de sempre, dos portos que ficam. “Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!” Não lembro quem disse isso, mas foi bem dito. (LOPES, 1977, p. 89)⁵⁵

Até mesmo em narrativas mais recentes de Moacir é possível visualizar o desenvolvimento de histórias embrionárias que apareceram primeiramente em *Maria de cada porto*. *As Fêmeas da ilha da Trindade*, romance de 2006, distante, portanto, quarenta e sete anos da primeira obra de Lopes, desenvolve uma proto-história que surge já nessa primeira obra:

E andamos muito. Dei tiros e pedradas, cumulei Divisor-Comum de respostas e perguntas [...] pensei em tesouros em almas de piratas, na corrosão do vento, num túnel que deviam abrir de Recife a Trindade para encurtar a viagem e ser fácil a pescaria e, por fim, em morar ali com dez mulheres e só eu de homem, mais seu Libório,

⁵⁵ O título *Cais, saudade em pedra*, lembra um verso (Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!) do poema “Ode Marítima”, de Fernando Pessoa. Tal poema é atribuído ao heterônimo Álvaro de Campos.

bodes e porcos, galos de briga para as Domingadas e um casal de gatos para me ensinarem a amar. (LOPES, 1977, p. 59)

Vê-se, assim, que *Maria de cada porto* não é simplesmente a primeira obra de Moacir C. Lopes, mas uma espécie de projeto literário, um protoromance, em que se apresenta um ambiente marítimo que será por décadas explorado em outras narrativas⁵⁶. Parece mesmo que a intenção desse autor foi, desde o início, desvendar literariamente essa espacialidade sintetizada em seu primeiro romance, espacialidade que ele sabia ser vasta o bastante para não poder ser descrita em uma única obra.

6.2.1 Cidades Portuárias e portos

As cidades que ficam a beira mar pertencem também ao ambiente marítimo. A vida dos habitantes dessas localidades sempre está relacionada com o mar seja pela atividade pesqueira, turística, portuária ou outra. Em *Maria de cada porto* há diversos exemplos dessas cidades marítimas, porém Recife é o centro urbano que recebe mais destaque:

[...] mas a Recife que lembro agora não é eterna. O que preciso de lembrar, para esquecer esta balsa em que estou mergulhado, nádegas rijas há tanto de molho, já velho deste estrado duro, é daquela mutação vertiginosa, a correnteza do progresso vindo de arribada com a guerra, a universalização da gente. No meio de tudo, Nina... (LOPES, 1977, p. 24)

A universalização que ocorre em Recife nos tempos de guerra e que Delmiro presenciou é, pode-se dizer, uma característica de quase todas as cidades

⁵⁶ Esse caráter panorâmico de *Maria de cada porto* fica bem evidente quando se observa o título que Moacir C. Lopes deu para esta obra quando participou de um concurso literário, em época anterior à publicação definitiva dessa narrativa: *Mar aberto*: “Em 1956, reescrito várias vezes meu livro, e já na versão em que realmente foi publicado mais tarde, concorri ao Concurso Orlando Dantas, promovido pelo *Diário de Notícias*, na época o maior jornal do país. Um ano antes tinha sido premiada no mesmo concurso Heloneida Studart com seu romance *Dize-me teu nome* e ao vê-lo na feira de livros da Cinelândia punha-me a sonhar sobre o dia em que veria também o meu assim exposto. Trocara o título para *Mar aberto* e a cada domingo via aquele título repetido na relação dos concorrentes.” (LOPES, 1978, p. 101).

marítimas. Há nesses locais uma diversidade grande de costumes, línguas, culturas que torna essas cidades uma espécie de fronteira entre um país e o restante do mundo. Algumas são mesmo vistas pelos marinheiros como um microcosmo, quase que destituído de qualquer nacionalidade: “Port of Spain é cidade de todos e de ninguém. Sua baía estava sempre cheia de navios de várias nacionalidades, de guerra e mercantes, entrando e saindo. No molhe de atracação já nos esperava um oficial da marinha inglesa...”. (LOPES, 1977, p. 123).

Há, contudo, casos em que uma cidade marítima, talvez pela sua extensão ou importância, se desprende um tanto do mundo marítimo a ponto de não ser mesmo considerada uma cidade puramente do mar: “E seguimos viagem, atracando na ilha das cobras; para alguns da guarnição, Rio de Janeiro era apenas um porto comum, sem aventuras; para os casados, mais um regresso ao lar, com os devidos telegramas passados do último porto.” (LOPES, 1977, p. 135).

Porém mesmo aqueles que, cariocas, resolveram não focar diretamente a vida no mar, estando no Rio de Janeiro sempre acabaram por utilizar algumas figuras marítimas, como se verifica em Machado de Assis que recorre à ressaca do mar para descrever Capitu, uma de suas principais personagens. De um modo ou de outro, o mar sempre ganhará voz nas cidades litorâneas.

6.2.2 Ilhas

A ilha como espaço narrativo foi já estudada quando da análise do romance *A ostra e o vento* em que a trama se desenvolve na Ilha dos Afogados. Em *Maria de cada porto* esse espaço do mundo marítimo é descrito em seus aspectos fantásticos sobretudo quando Delmiro visita a ilha da Trindade.

Ao percorrê-la, juntamente com seu amigo Divisor Comum, ele vai detalhando o que é a ilha para o marinheiro e como os homens do mar vivem nessas paragens cercadas de água: “Toda ilha tem uma história triste pra contar e um dos atrativos que acho no mar são suas ilhas. Fernando de Noronha, São Sebastião, Ilha Grande...bonitas, selváticas, misteriosas, arrogantes...” (LOPES, 1977, p. 80)

Alguns temas bem explorados pelos romances ditos de aventura também são abordados por Delmiro, como, por exemplo, as inúmeras histórias de tesouros e piratas relacionadas a ilhas misteriosas:

Corri de binóculo a extensão da ilha, os morros, a Praia das Tartarugas, a Gruta, a rebentação do mar, perigosa que ela só, os acampamentos do pessoal, que ficam abandonados em tempos de paz [...] Dizem existir uma planta desta ilha, na Inglaterra, na Rússia e em Tracunhenhe ou não sei onde, determinando a rota seguida pelos piratas, o ponto em que enterraram o tesouro. Ou não foram piratas? [...] Deslizei o binóculo e fui dar com os restos de uma lancha encalhados nas pedras. (LOPES, 1977, p. 50)

Trindade lembra em muitos aspectos a Ilha dos Afogados de *A ostra e o vento*. Se em *Maria...* o espaço ilha é rapidamente delineado, em *A ostra...* há um maior detalhamento desse espaço do mundo marítimo, o que corrobora a ideia de que a gênese de muitos romances de Lopes está na sua primeira obra.

6.2.3 Marinheiro e Navio

Maria de cada porto, apesar de sua visão panorâmica aplicada ao ambiente marítimo, aprofunda-se em alguns elementos dessa espacialidade, em particular: o marinheiro e o navio⁵⁷. São figuras muito bem delineadas nessa obra se comparada, por exemplo, com *A ostra e o vento*. De modo geral, o marinheiro é visto como um eterno viajante, sem rumo definido e sem pátria, um homem do mundo: “Marinheiro não pode casar; tem mesmo que andar de porto em porto, de lábio em lábio, considerando estreitas as largas avenidas. E os que cansam não choram a juventude perdida, pois tem sempre uma despedida a lamentar.” (LOPES, 1977, p. 65)

Porém, o marinheiro, apesar do seu contato profundo com as diversas nacionalidades do globo, possui também a sua. Delmiro deixa isso bem claro, mesmo porque ele era marinheiro de guerra e servia à nação brasileira: “– Nós somos militares amigo, [Delmiro respondendo a um mercante que o abordou em Port of Spain] pertencemos ao governo.” (LOPES, 1977, p. 124).

O marinheiro mais desligado dos laços pátrios são talvez os pertencentes à marinha mercante⁵⁸: “Sou da Marinha Mercante americana e viajo também em

⁵⁷ Esses elementos são, pode-se dizer, a espinha dorsal do ambiente marítimo, talvez por isso mesmo Lopes dá relevo a eles em sua visão panorâmica.

⁵⁸ Isso excluindo tipos que hoje raramente se encontram, como, por exemplo, o corsário e o pirata, que tinham como pátria unicamente o dinheiro que conseguiam angariar em expedições duvidosas.

navios ingleses, noruegueses, russos. Ganhar dinheiro, compreendem? A guerra, nós sabemos é feita de privações e oportunidades.” (LOPES, 1977, p. 124). Todavia, as ações narrativas principais não se atrelam a esses personagens que são, inclusive, mal vistos pelos marinheiros de guerra: “Os demais frequentadores do hotel, nos observavam. Era um punhado de homens do mundo, pronto a defender qualquer bandeira, qualquer que lhe passasse mais dinheiro, como o nosso interlocutor, brasileiro inconfesso [...] Era um desertor...” (LOPES, 1977, p. 126)

Em suma, o marinheiro é a personagem por excelência do ambiente marítimo. É por seu intermédio que os demais elementos desse mundo do mar são percebidos e transformados em linguagem. O mar está no marinheiro e a partir dele atinge todos os homens. Os segredos e mistérios do mar são antes segredos e medos de homens do mar que ao relatar suas histórias dão corpo a todo um universo marítimo. Em *A ostra e o vento*, o velho Daniel desnuda esse mundo para Marcela e para os leitores e em *Maria de cada porto* é Delmiro que desempenha essa tarefa.

Aqui abre-se margem para um certo desdobramento da figura do marinheiro. Essa personagem é múltipla, pode ser pertencente a diversos tipos de marinha⁵⁹ e exercer inúmeras atividades no ambiente marítimo. A análise de um romance do mar deve levar em conta esse fato, pois o tipo de marinheiro define a angulação com que o ambiente marítimo é percebido e desenhado. Em *Maria de cada porto* o protagonista sente esse fato:

Estendi os olhos à Praia das Tartarugas, ao “Pão de Açúcar”, à Gruta, iria correr tudo aquilo. E, em repentino toque de imaginação, olhei para meu navio como se fora grande veleiro do século XVIII e eu o primeiro homem a desembarcar, a fim de estudar o local onde esconderia um tesouro, escolhido dentre muitos marinheiros do navio cheio de tripulantes carregados de riquezas, a nobreza de um país sul-americano que vinha fugindo de uma revolução, debandando o estrangeiro, mas temendo piratas. Assim era a lenda do tesouro que deveria existir em Trindade, segundo contam. (LOPES, 1977, p. 55)

⁵⁹ Vale lembrar o romance *Submarino*, de Lothar G. Buchheim, em que os lobos do mar são submarinistas, figuras de certo modo bem distantes da imagem clássica do marinheiro.

Delmiro sabe que o seu mar não é o mesmo mar dos navegantes das caravelas ou galeões de tempos passados. O mar de Delmiro é um mar de guerra, de máquinas, de navios que mantém o marinheiro afastado do contato direto com o mar⁶⁰.

Maria de cada porto traz ainda certa descrição de alguns tipos de marinheiros. Dentre estes, vale destacar os chamados gorgotas, velhos ratos de porão que concentram em sua figura o que pode haver de mais assustador na vida em navio:

Com essa recomendação, aprendi a não descer aos compartimentos mais distantes do convés, com medo de me deparar com os gorgotas das cavernas de bordo, que desconhecem quantos sexos existem e se há diferenças entre eles. Um desses tipos foi o que morreu queimado na carvoeira, quando botava carvão na caldeira, e só se deu por sua morte no fim do mês, quando da distribuição do envelope com dinheiro. Foram apanhar o envelope no local onde o gorgota costumava recebê-lo para enterrar depois o dinheiro num buraco cavado não sei onde na couraça, e ainda lá estava. Outro morreu imprensado num paiol de munição e só encontraram seu corpo muito depois, quando alguém descobriu por acaso existir aquele compartimento. Além disso, diziam ver assombrações que, investigadas, pareciam ser mesmo assombrações, porque não se descobriam vítimas. Como as assombrações de navios de guerra grande sempre arrastam vítimas, podia-se mesmo acreditar que as sombras que passeavam à noite pelos corredores deviam ser expurgos de gorgotas extintos que mantinham ainda, lá pelos infernos, o amor à profissão de ratos de bordo. (LOPES, 1977, p. 32-33)

Em *Maria de cada porto* a personagem que segundo Delmiro mais representa a clássica figura do marinheiro é Arigó. Bem afastado das imagens medonhas dos gorgotas, esse tipo de marinheiro é o famoso corre-mundo, aventureiro que conhece em essência o mar e traz consigo muitas histórias:

Arigó beirava a personalidade do Grande Marinheiro, figura criada em minha imaginação, pessoa de linguagem aberta e sem trato, dona de muitas histórias, navegante de muitos mares, sem rumo como navio sem leme. Arigó possuía muitos anos de navegação e conhecia muitas histórias antigas, coisas de revoluções, de grandes

⁶⁰ Interessante observar que essa diferença entre navio de madeira ou movido a vela e navios modernos motorizados ainda hoje existe. Os chamados Navios Escolas das marinhas de diversos países, são veleiros e lembram bastante os antigos navios de madeira dos velhos lobos do mar. Antes de ingressar em um navio moderno, é preciso conhecer de perto as águas desse novo mundo.

Lobos do Mar, quando marinheiro usava navalha no pescoço e capoeira era disciplina de bordo, de navios que já não existiam. Foi o marinheiro mais completo que já conheci, no seu verdadeiro espírito. (LOPES, 1977, p. 34)

No que tange ao navio no mundo marítimo pode-se dizer que a embarcação sempre estará associada à ideia de lar. O marinheiro sempre verá em seu navio uma casa, um lar: “Como tive saudade! O *Baependi* era meu lar. Expulsavam-me de casa.” (LOPES, 1977, p. 162). Em meio às águas mortais que o circunda, o marinheiro tenta recriar nos navios as condições que em terra lhe permitiam a vida. Assim, pode-se entender o navio como uma espécie de ligação entre o homem e seu mundo natural, já que ele não pertence ao mundo das águas. A carga simbólica do navio é, portanto, bem vasta. Todavia, em *Maria de cada Porto* o navio é delineado pela ótica do marinheiro de guerra, que vê sua embarcação como a espada com que lutará contra o inimigo bem como também vê o navio como um pedaço do seu país.

Deve-se salientar que a imagem do navio, sua simbologia no ambiente do mar é variável de acordo com o tipo de construção dessa embarcação. Navios de madeira e de ferro são bem diferentes no mundo do mar, pois carregam toda uma simbologia própria. O batismo de Delmiro se dá em um navio de madeira:

Quando o *Jaguarão* cumprimentou a barra de Recife, deu salto sobre uma onda e a água o cobriu, jogou de lado a outro, estremeceu, enterrou-se novamente; aí comecei a botar o cachorro n'água. Não me sustentava de pé, a cabeça girava no ar. No beliche não se podia ficar, no convés podíamos ser arrastados pela água que o invadia, enjoar não podia também. No terceiro dia um companheiro apertou-me a mão num cumprimento que reputei valoroso para um futuro lobo-do-mar:

-- Agora, sim, você é um dos nossos!

No fim de duas viagens, quando atracamos junto a um navio grande, onde se toma banho em viagem e há lugar para a gente se resguardar do mar e da chuva e do sol, exclamei, vestindo calção na proa e puxando uma espia, pele escura, barba grande:

-- Eu sou é dum “Caça-Pau”!

E vivíamos como náufragos, porque servir num navio pequeno e de madeira era como boiar num pedaço de tábua. (LOPES, 1977, p. 40)

Outro aspecto que se observa sobre os navios no mundo marítimo é que eles são muitas vezes associados a um ser vivo, com personalidade própria:

Agora me lembro com que se parecia aquele som que ouvi a bordo três noites atrás; era madrugada, eu estava no espardeque; o vento forte demais; comecei a ouvir sons esquisitos. Pensei logo no que o Tiloga me dizia: “Olhe garoto, quando o navio está atravessando um mar muito forte, ele sofre e geme que nem pessoa; navio tem alma também. Às vezes até penso que ele se torce quando uma onda forte se arroja contra seu costado. Navio é batizado. É por isso que em alto-mar vemos visagens de navios em noites escuras ou nevoeiros; é por isso que muitas vezes ouvi e muitos ouvem apitos tristes de navios pedindo socorro; vamos atrás do apito e não vemos nada; são almas penadas de navios, conduzidas por milhões de almas penadas de marinheiros que afundaram no mar”. (LOPES, 1977, p. 160).

6.2.4 Linguagem de marinheiro

Nada define melhor uma espacialidade do que uma linguagem própria. Nos romances de fantasia cada mundo mágico tem sua própria língua. Um mundo, uma linguagem, pois um depende do outro. Narrativas que buscam explorar determinada região, determinado espaço, quando bem escritas utilizam na sua massa verbal lexemas relacionados às características do mundo que se propõe retratar. Isso é válido para *Maria de cada porto* que traz uma linguagem diferenciada, característica do marinheiro, do mundo marítimo de guerra:

Não era raro o contato de inimigo em viagem. Frequentemente os aparelhos de defesa estavam acusando um “Penetra”, “Pegando um abacaxi”, “Sambando” e “Dando despesas”. Era a vida do mar em guerra. Ele era grande demais e podia esconder muitos perigos. Confiávamos também nos navios maiores como os “Feiosos”, os “Rapazes”, que nos sobrepujavam em armamento. Ao conduzirmos um “Auditório”, guardávamos com carinho os “Maus Elementos”, cada navio farejando sua área determinada. (LOPES, 1977, p. 40)

Lopes chega mesmo a utilizar em dado momento uma nota de rodapé para explicar o vocabulário utilizado:

Código usado nos comboios, para determinar os navios e várias ocorrências, variando de termos. À saída de um comboio, os comandantes das diversas unidades eram avisados dos símbolos a serem usados na mensagem. *Penetra* significava submarino ou navio estranho ao comboio; *Pegar um abacaxi*, investigar um contato; *Sambar*, atacar o inimigo; *Dar despesas*, voltar ao comboio; *Feiosos* era a designação dos cruzadores; *Rapazes*, das corvetas; *Belezas*, dos caças de ferro; *Meninos*, dos caças de madeira. *Auditório* era o comboio; *Maus elementos*, os navios mercantes que o compunham. *Fogão* era a designação de estação rádio de bordo. Esse código variava de comissão a comissão. (LOPES, 1977, p. 40)

Porém, a inovação de Moacir não é apenas vocabular:

[...] é mais do que justo, é indispensável, insistir sobre o que esse romance representa como criação de um estilo, como permanente invenção verbal. Não “vocabular”, mas “expressional”, como enriquecimento ininterrupto da língua através dos achados populares. Tudo isso, naturalmente, sem rebuscamentos e sem a preocupação do pitoresco... (MARTINS, 1992, p. 39)

Mas o que Martins talvez não visualizou naquele momento, até porque ele analisava a primeira obra de Lopes, foi que com essa nova linguagem desnudava-se um mundo que até então não havia sido explorado literariamente de modo tão profundo como seria por Lopes. Trata-se do ambiente marítimo. O verdadeiro romance do mar tem que trazer essa linguagem do marinheiro, esses códigos quase sempre desconhecidos que nos seus mistérios carregam toda a energia do mar. Essa linguagem é a barreira que separa o homem comum do homem do mar e Moacir Lopes foi quem trouxe essa linguagem para a literatura brasileira.

Nessa língua do marinheiro que se mescla ao estilo do autor é que reside a força vital que faz não só de *Maria de cada porto*, mas também de outros romances de Lopes, verdadeiros romances marítimos em que o mar configura de fato uma nova espacialidade. A não preocupação com o pitoresco que Martins bem notou em *Maria...* era na verdade uma evidência de que se começava a olhar para o mar com um olhar distante daquele de então. Já não era mais o mar romântico, que lembrava nossas raízes europeias, que trazia à mente as imagens dos portugueses, dos

colonizadores. O mar que a linguagem de *Maria...* apresentava era o mar ancestral, o mesmo que há milênios fascinou as antigas civilizações. O universal de Lopes aflora, como se vê, não só na sua temática, mas também no como ela é veiculada, na linguagem de marinheiro, no estilo marítimo:

No caso de Moacir C. Lopes, são numerosos os exemplos do que os professores de colégios chamariam de vícios de linguagem, em particular os solecismos. Refiro-me a “erros” de língua e não a “erros” de gramática, quero dizer, a construções ou maneiras de dizer que contrariam a expressão, que, a rigor, “não tem sentido”, tais como as regências impróprias, as trocas de pronomes retos por oblíquos, ou o contrário. São emergências da língua popular, contaminando a língua do escritor, o seu estilo, que, este, nada tem com a gramática, nem com a língua em si mesma. Ora, é curioso acentuar que, surgindo desde logo com um estilo saboroso, vivo, espontaneamente original e inerente, por assim dizer, à matéria do seu romance, Moacir C. Lopes manifeste, ao mesmo tempo, essa língua popularesca, “língua de marinheiro”... (MARTINS, 1992, p. 38-39)

6.3 Ambiente marítimo e construção discursiva em *Maria de cada porto*

Maria de cada porto é narrado por uma personagem em primeira pessoa o que aproxima essa história dos clássicos relatos de marinheiros que desde os primórdios dão corpo ao mundo do mar. O narrador primeiro aborda suas memórias por meio do foco do naufrago. As lembranças passam assim por uma espécie de filtro, passam pelo momento de morte para chegarem até o narrador primeiro carregadas de positividade em relação à vida. É preciso lembrar tomando como referência o pior momento, a fim de se assegurar que muito dos sofrimentos anteriores não eram, em essência, tão ruins como pareciam.

A presença do eu denota desde o início do relato que se trata de uma narrativa autodiegética, de alguém que conta uma história. Esse tipo de narrador lembra a figura clássica do marinheiro, contador de histórias por excelência. O desconhecido e o misterioso do mar não se gasta com o tempo. Em detrimento de toda tecnologia, a pujança do mar, sua força, em nada diminuiu dos tempos de Ulisses até hoje. Sempre se olhará para o horizonte marítimo e se pensará em histórias outrora contadas por aqueles que ousaram enfrentar o mar. O próprio romance *Maria de cada porto* exemplifica bem isso ao trazer inúmeras histórias vivenciadas pelos

personagens náufragos e que, contadas por Delmiro, colorem ainda mais o ambiente marítimo que estrutura essa narrativa de Lopes.

Todavia, esse narrador autodiegético, esse eu, desloca-se no tempo em diversos momentos e o que se tem é um narrador que evoca um tempo passado, um eu anterior, e a partir daí vai descendo ainda mais na escala temporal, mergulhando em lembranças antigas e desnudando outras faces de sua existência. Numa leitura que não vise a análise talvez nem se note esse deslocamento temporal do eu narrador. Um leitor sem interesse analítico fundiria todas essas vertentes do narrador em apenas uma, sem questionar os possíveis entraves discursivos gerados.

Porém, ao se observarem mais atentamente os tempos verbais utilizados, percebe-se que se trata de certo jogo de focalizações que o narrador emprega para, talvez, aproximar mais o leitor de um ou outro momento. A utilização, por exemplo, do presente do indicativo, quando se narra o naufrágio, de fato, melhor transmite a angústia da personagem. Dizer que “estava com sede” não tem o mesmo efeito de dizer “estou com sede”. Estando o enunciador de tal sentença isolado em uma balsa no meio Atlântico e sem suprimentos de água, o verbo no imperfeito ameniza o sofrimento, pois sabe-se que tal angústia irá passar. A presentificação das cenas do naufrágio, portanto, é uma técnica narrativa que tem um importante efeito no como a história é contada.

Ouçó o riso de Dolores, vejo Nina fazendo o rol da roupa suja e dizendo que quer me dar um amor bem grande, e vem alguma coragem, mas essa própria coragem morre de nossa sede, e fica o mar [...] Toda situação é contornável, mas olhamos em torno e vemos tubarões passeando, mais longe o mar emenda com o céu e não vemos saída; e, dentro da balsa, meus companheiros se acabando, enlouquecendo, morrendo. (LOPES, 1977, p. 85)

No tocante às personagens, é quando estas são caracterizadas que melhor se observa o domínio do espaço marítimo na constituição das demais categorias. Esse espaço do mar se entrelaça na narrativa de tal modo que chega mesmo a formar certa espinha dorsal figurativa que sustentará todo o relato. De fato, as figuras encontradas nesse romance, por exemplo, são em sua maior parte relacionadas ao

ambiente do mar⁶¹. Assim, o que se tem é um discurso que se apoia em elementos desse mundo marítimo para concretizar a narrativa. O ambiente marítimo manipula tanto quem conta como a malha verbal que transporta o que é contado.

O narrador descreve as personagens utilizando-se de lexemas do ambiente marítimo⁶². Boca-da-Barra, a personagem mais mal querida, tem esse nome porque boca da barra é o local da praia onde se despejam os esgotos da cidade no mar: “Armando era o Boca-da-Barra, porta de mar por onde saem as impurezas das cidades.” (LOPES, 1977, p. 20). A personagem Chalana é talvez um dos melhores exemplos:

Olhe ali a Chalana, conhece? É teimosa, não quer se conformar com as garotas cheirando a leite que vêm atraídas pelo dólar. Aí vem elas, velas enfunadas de gordura. Que diz de tua rota, Chalana?
 – Vou navegando devagar, meu bem.
 Bochechas pandas, arreganhou um sorriso de decadência e passou. Chalana, como a embarcação que lhe emprestara o nome, não tinha proa nem popa, bombordo nem boreste, quilha nem superestrutura. Mareava sem mais encontrar quem a acompanhasse, sem mais despertar, por artimanha alguma, os sentidos dos homens [...] Vinte anos de serviço ativo! Suportara mais de uma geração de homens. (LOPES, 1977, p. 28)

⁶¹ É interessante ressaltar, ainda que por curiosidade, que muitos dos personagens de *Maria de cada porto* foram baseados em marinheiros que Lopes conheceu durante seu tempo de marinha: “Em 1950 eu deixara a Marinha de Guerra por conclusão de tempo de serviço e fui trabalhar no comércio. Era meu amigo inseparável na ocasião Miguel Torres, que fora marinheiro comigo, servimos no mesmo navio, moramos junto em repúblicas, fazíamos poesias diariamente a bordo e líamos um para o outro. Numa viagem aos Estados Unidos, em 1947, chegamos a criar um jornal diário a bordo, com noticioso, poesias e crônicas, não apenas nossas como de outros companheiros como Edward Costa, Sizinho Rocha, Pedro Américo, Ascendino, Unger (que vieram, todos, a me servir de modelos de personagens de *Maria de cada porto*.)” (LOPES, 1978, p. 100)

⁶² Acerca dos lexemas, vale ressaltar o pensamento de Luiz Gonzaga Marchezan: “Os lexemas agrupam-se numa base lexemática. A base lexemática instrumentaliza o discurso. Ao eleger lexemas, estes passam a designar uma circunstância da espacialidade, descontinuidades, dentro de uma visão de mundo, deixando implícito, nesses lexemas, valores presentes na ação das personagens. Isto porque um lexema traz implícito um programa narrativo e neste uma abertura sintática de natureza narrativa que estrutura uma relação de sujeitos com sujeitos, sujeitos com objeto.” (MARCHEZAN, 1994, p. 26). Os lexemas voltados ao universo marítimo conferem à tessitura verbal da espacialidade das narrativas de Lopes o ar marítimo característico dos romances ditos do mar. E analisando mais a fundo esses lexemas, poder-se-á vislumbrar características importantes das várias categorias da narrativa e o como esses elementos interagem a fim de dar contorno à história contada.

Esse entrelaçamento do mundo marítimo nas figuras que constituem a história contada é uma das principais características do que se pode chamar de romance do mar. Assim como o sertão molda a massa discursiva de histórias como *Vidas secas* ou *O quinze*, por exemplo, nessas obras do mar o que se sente é o sal, o vento constante, o barulho das ondas, os rangidos do madeirame, a areia, o cheiro de maresia e outros.

Os lexemas que desenham os espaços de Lopes pertencem ao mar. Vê-se aqui o como a linguagem desse autor é a argamassa que une tema e veículo, tornando-os uma espécie de amálgama que é o mundo marítimo de suas obras. É isso o que ocorre quando se diz que uma narrativa é condicionada pela espacialidade nela representada. O espaço e suas características englobam todas as demais categorias, fornecendo-lhes os meios pelos quais surgirão no discurso.

6.4 Metáfora marítima em *Maria de cada porto*

Todo romance do mar traz no seu âmago um embate entre homem e natureza. Um homem em um navio, durante uma tempestade, enfrentando os ventos e as vagas, as ondas e a morte, tal imagem é bom exemplo desse combate. O mar é talvez a personificação maior da natureza. Sublime, amedronta pela extensão, fascina pelos mistérios e perigos e pune os aventureiros. Somente os resistentes conseguem vencê-lo. A metáfora da tempestade marítima é talvez a que melhor dá contorno a esse embate entre homem e mar, porém essa luta surge de diversos modos.

Em *Maria de cada porto* não se tem um mar tempestuoso, mas ele é tão ou mais pleno de morte do que o mar das ondas agitadas: “Até agora eu tivera apenas sentimentos esparsos de tristeza. De três dias para cá ela foi de apoderando de mim e agora o mar é todo ele um pensamento líquido de morte.” (LOPES, 1977, p. 137). Na vastidão das águas, Delmiro sente sua impotência diante da natureza e nada pode fazer a não ser resistir:

Nina é fêmea, Nina está viva, Nina não tem fome nem sede, Nina pertence ao grupo dos que estão vivos, que não estão na balsa comigo, que estarão rindo e amando a esta hora e não sabem que

este mar é tão grande e que somos tão fracos, que o céu é tão longe, embora tão perto. Homens indolentes, nós estamos morrendo! (LOPES, 1977, p. 87)

No fim, o homem vence, salva-se, mas o mar também causa baixas e marca profundamente o protagonista que agora entende que foi poupado pela natureza misteriosa, bela e ao mesmo tempo cruel:

[Delmiro, após ser resgatado] Esperem um pouco, falei aos soldados. E olhei para o outro bordo, em direção ao mar aberto; achei-o bonito, agora, vasto, envolvendo nuvens brancas lá distante e o sol abarcando-o com sua luz; um vento fresco trouxe-me ternura. (LOPES, 1977, p. 198)

Desse modo, tomando como parâmetro o estudo das metáforas marítimas realizado nesse estudo, pode-se dizer que a trama de *Maria de cada porto* se desenvolve prioritariamente no mar, porém o protagonista descreve por vezes espaços pertencentes à porção seca do ambiente marítimo, conferindo a visão panorâmica dessa espacialidade. As metáforas acompanharão essa visão ampla, abrangente desse mundo do mar. Ter-se-á momentos em que o conflito entre o seco e o úmido será bem percebido e outros em que o mar das aventuras e perigos dominará.

Mas nas metáforas percebidas em *Maria de cada porto* o que mais se destaca é aquilo que, pode-se dizer, é a essência dos romances do mar, a luta entre homem e natureza, entre homem e mar. Como protoromance que é, essa primeira obra de Lopes evidencia esse conflito que será posteriormente trabalhado de modo mais profundo em outras narrativas.

7. CAIS, SAUDADE EM PEDRA – A SEGURANÇA DA TERRA E O HOMEM DO MAR

Terceiro romance de Moacir C. Lopes *Cais, saudade em pedra* (1963) traz a história do marinheiro Gerson e dos poucos dias que ele passou em Recife após o navio em que servia naufragar. Trata-se do navio Camaquã que fazia parte da esquadra brasileira e lutava na Segunda Guerra ao lado de outras embarcações aliadas. Gerson era marinheiro raso e já havia servido em outros navios como, por exemplo, o São Paulo.

Após uma noite tempestuosa, o Camaquã, navio pouco seguro, veio a pique nas proximidades de Recife, o que permitiu o resgate de grande parte dos naufragos. Gerson, após ser salvo, passa alguns dias em Recife, tempo em que procura por Délio, amigo marinheiro que ele acredita não ter morrido no naufrágio. Porém, nesses dias de Recife, a grande busca de Gerson é mesmo sua paz interior, é a busca por um recomeço após ter estado tão próximo do fim.

Nesse curto intervalo de tempo, esse marinheiro trava contato com vários personagens e lugares que são, pode-se dizer, os principais elementos das cidades portuárias. Nas várias andanças que Gerson faz pela cidade, pelo cais procurando pôr ordem em seus pensamentos e ao mesmo tempo procurando por Délio, o que se tem, em verdade, é uma bem refinada caracterização da cidade portuária, do cais, de uma parte do ambiente marítimo.

Por fim, Gerson encontra Délio, que estava trabalhando em segredo, como espião para o governo brasileiro, a fim de descobrir um ponto secreto de abastecimento de submarinos alemães. Ao mesmo tempo, Gerson se reencontra e novamente atende ao chamado do mar. Embarca em outro navio e parte, deixando para trás Tolinha, sua amante, e muitas saudades. *Cais* é um momento da vida de um marinheiro, mas um momento em que se consegue visualizar muito bem o que é uma cidade do mar, bem como o homem dessa espacialidade.

7.1 Estrutura – o naufrago e a continuidade

Em *Cais, saudade em pedra* Lopes volta a abordar de modo direto o ambiente marítimo que tão bem explorado foi em seu primeiro romance *Maria de cada porto*. Em certo sentido, pode-se até dizer que *Cais* é uma espécie de continuação de *Maria...*, pois também trata da história de um marinheiro naufrago. O foco do enredo, porém, no terceiro romance, está no reestabelecimento do marinheiro e não na experiência do naufrágio.

Em *Maria...*, o fato principal é o naufrágio em si, os dias em que Delmiro, o protagonista, passa à deriva, mergulhando em seus pensamentos e trazendo uma visão panorâmica do ambiente marítimo. O naufrágio e o contato constante com a morte desencadeiam forças que permitem a Delmiro profundas introspecções e a história termina quando ele chega ao porto. Em *Cais...*, o início se dá justamente quando Gerson chega ao porto após ter sido resgatado. Assim, é até possível visualizar certo diálogo entre *Maria de cada porto* e *Cais...*, porém, nessa terceira obra, Moacir foca uma parte do ambiente marítimo que em *Maria...* foi apenas caracterizado de passagem, sem muita profundidade: trata-se da cidade marítima ou costeira ou, ainda, o cais e o porto.

A história de Gerson se desenrola, portanto, em um dos espaços dessa macroespacialidade que é o ambiente marítimo. Vale lembrar que *Maria de cada porto* é uma espécie de protoromance que traz muitos espaços que posteriormente serão aprofundados por Lopes: em *Cais ...*, a cidade costeira, em *A ostra...*, a ilha, e assim por diante. O mar é o elo entre essas muitas espacialidades e é sobre ele que Delmiro passa a maior parte do tempo, daí poder-se pensar no caráter panorâmico do seu relato.

Estruturalmente, *Cais...* assenta-se em uma oposição básica de sentido que, pode-se dizer, é um desdobramento da que se tem em *Maria de cada porto*. Em *Maria...*, a oposição vida x morte é generalizante, pois representa o homem em luta com a natureza, que nesse caso é representada pelo mar. De modo geral, os romances marítimos trarão essa luta, mas conforme os espaços do ambiente marítimo vão sendo explorados, outras oposições básicas de sentido se desdobram dessa primeira e permitem identificar diversas metáforas que permitirão melhor compreender essa espacialidade do mar.

Cais, saudade em pedra, por exemplo, possui em sua gênese estrutural a oposição: mar + aventura e saudade x cidade + mulher + segurança. Simplificando, pode-se dizer que se trata do inseguro x o seguro, que é quase o mesmo que morte x vida, mas com a diferença de que em *Cais...* melhor se divisa a representação espacial dessas polaridades nesse universo do mar.

Se em *Maria...* a vida era percebida, sobretudo, como simplesmente a resistência ao caráter devorador do mar que aos poucos engolia os companheiros de Delmiro, em *Cais...*, *saudade em pedra* a vida será a cidade, o cais, o porto, a agitação urbana da Recife dos tempos de guerra:

Quisera poder caminhar a noite inteira com Coroa para conhecer segredos da cidade. Mas não saberia dizer o que me interessava saber, e eu já estava cansado. Deixei-o e caminhei para a Rua Mariz e Barros. Ali, o burburinho. Mulheres, marinheiros, mulheres, embarcações, soldados, comerciantes, mulheres. Guerra, guerra, guerra. Orquestras, vitrolas, gritos, arruaças. Todos tontos, e eu no meio. Não estava preparado para tanta vida, depois do naufrágio. Era preciso ir aos poucos, meus nervos se aclimatando devagar. (LOPES, 1973, p. 114)

Em *Maria...*, ao recordar seus amores portuários, Delmiro faz associação entre a vida que ele busca salvar e a cidade, porém, ainda dentro do caráter panorâmico desse romance, o assunto não é aprofundado, os lugares da cidade não são explorados como serão em *Cais, saudade em pedra*.

No que tange ao nível narrativo de *Cais...*, o que se observa é uma organização não tão diferente do que se tem em *Maria de cada porto*, ou seja, há um sujeito, um marinheiro, que deseja relatar a história do naufrágio que sofreu e como conseguiu retomar sua vida após esse desastre. O contato com a morte e a vitória sobre esse momento de terror é o que vai motivar o narrador a contar a sua história. Há nessa obra, tal como em *Maria...*, uma veneração da vida: “Não consigo controlar minha vida, pois ela são estes nervos se retesando. O que tenho é o mundo inteiro se debatendo dentro de mim. Depois de quase entregar-me à morte, a vida foi um trauma. Preciso reagir. Urge uma reação.” (LOPES, 1973, p. 29)

É importante ressaltar que também há em *Cais...*, pode-se dizer, dois relatos sendo um mais relevante, tal como ocorre em *Maria de cada porto*, em que o

naufrágio e o sofrimento do protagonista é em realidade um gancho para a história do marinheiro Delmiro, sua formação, sua experiência no mar e por fim sua renascença após a quase morte. Em *Cais...*, num primeiro momento, o que se nota é a preocupação de Gerson em encontrar Délio e muitas de suas ações são voltadas para essa busca, para a solução do mistério acerca do desaparecimento do amigo que, segundo alguns, não se afogara tal como afirmavam:

Pouco depois, o naufrágio. Por certo o inquérito morrerá aqui, porque morreram as testemunhas. De Délio uma das principais, nada se sabe. Estará morto também ou desaparecido por alguma coincidência com o inquérito? Por nossas conversas hoje no *São Paulo* vim a descobrir que Délio era um sujeito esquisito. Para mim era simplesmente amigo, nunca lhe notei esquisitices. Por isso, é compromisso meu para comigo mesmo, para com Estela, em memória de Aldo, determinar o paradeiro de Délio. Uma vida tem pouca importância no conjunto da humanidade; acaba-se, é substituída. Mas a de Délio formou uma cadeia com a minha por muito tempo e em muitos lugares. Importa a mim. (LOPES, 1973, p. 27)

Todavia, observa-se que por debaixo dessa narrativa, a procura por Délio, há outra mais densa, mais introspectiva que é a luta de Gerson contra a loucura e os impactos do naufrágio em seu espírito. A superação desse momento de dor em que muitos amigos morreram e em que ele próprio ficou próximo da morte, essa recuperação da vida normal por parte de Gerson é a verdadeira história de *Cais, saudade em pedra* ou, ao menos, a mais forte e saliente.

Esse entrelaçamento de duas buscas por parte do protagonista pode, em uma leitura rápida e sem profundidade, conduzir à falsa impressão de que *Cais...* é um romance dos que tem como meta única o desvendamento de um mistério. A participação de Délio em uma operação de espionagem de guerra contribui ainda mais com essa interpretação equivocada. Entretanto, o tormento psicológico de Gerson é o verdadeiro assunto dessa narrativa, o impacto da morte em um marinheiro tão acostumado com a vida, embora, por ser homem do mar, habituado a enfrentar situações de perigo. Logo no início da narrativa isso se verifica quando Gerson, sentado no quebra-mar, quinze dias após o naufrágio, reflete sobre sua existência e os quatro dias de forte delírio após quase ter morrido:

E não pensava assim onze dias passados, sentado nesse mesmo quebra mar, frente a este mesmo mar agitado. Meu corpo era brinquedo incontrolado. Parecia ouvir gemidos, parecia ouvir chamados [...] Meus nervos, fiapos de lã emaranhada que demônios puxavam para se divertirem. Eu me dando a naufrágios! Parecia ter o mundo inteiro se debatendo em mim. Armava coisa e coisa na cabeça, refletia sim e não, porquê, farei, como foi, por que será, aí os diabos puxavam os fiapos de lã, aí eu, brinquedo incontrolado. (LOPES, 1973, p. 02)

Em *Cais...*, a morte surge desde o início por meio do naufrágio, que é o evento maior, pode-se dizer, de negação da vida. Sabe-se pelo relato que Gerson, antes do naufrágio, levava, como marinheiro, uma vida alegre, de aventura. No capítulo dezoito narra-se que os marinheiros náufragos, enquanto aguardavam as resoluções da marinha, se reuniam no navio São Paulo e ficavam relembando suas andanças de mar. Gerson participava dessas reuniões e muito de sua vida anterior ao naufrágio é descrito nesse capítulo:

Uma lenta saudade de mar ia-nos contagiando. Quase toda manhã nos reuníamos antes da primeira faxina para lembrar coisas, nossos tempos de *Camaquã*, monótonas patrulhas e arrastados comboios de navios mercantes que pareciam mais carroças. E a emoção de perigos sempre iminentes. Quando não um submarino, pelo menos um temporalzinho para a gente aquilatar a presença do mar. A falta de água potável nas longas travessias, banho uma vez por semana, falta de cigarros, céu, calor e mar. (LOPES, 1973, p. 128)

É válido notar que a vida negada pelo naufrágio está, de certo modo, ausente do romance iniciado com um Gerson náufrago, enquanto que em *Maria...* o narrador não parte direto para a catástrofe. Vale lembrar que também em *Cais...* o momento histórico traz certo ar de morte, pois o contexto desse terceiro romance de Lopes é o da Segunda Guerra. Desse modo, um marinheiro alegre sofre um naufrágio e depara-se com a morte, com o lado sombrio de sua existência:

As ondas cresciam no quebra-mar, espremiam-me contra as pedras. Distante, na linha d'água, o sol avermelhando o mundo, como se uma camada de sangue se espalhasse sobre o mar. Era o sangue dos naufragos aflorando à tona. O impacto das ondas eram gemidos humanos. Eu tremia e agarrava-me às pedras quando as ondas me cobriam, o sangue mais se alastrava, emendava com o céu e subia nas nuvens e chegava até ao quebra-mar e tingia meus pés. (LOPES, 1973, p. 06)

O naufrágio será em *Cais...* menos abordado do que em *Maria...*, porém haverá várias menções ao terror sofrido por Gerson e que será responsável pelo desajuste mental que afligirá o protagonista por dias:

Eu, quando saí da coberta, o navio tinha virado, o mastro mergulhando devagar. Fui escorregando pelo convés vertical até atingir o costado, esmagando mexilhões. Quando olhei para meus pés para sacar as botinas, vi que pisava em cima de um vidro de vigia, e do outro lado, dentro do navio, uns dez homens o arranhavam tentando quebrá-lo para saírem. De suas bocas abertas, gritos que eu não ouvia. Tentei quebrá-lo pulando em cima, procurei um pedaço de ferro. Tolice. Vigias estreitas, não passaria um homem. Afastei-me para não ver aqueles olhos... (LOPES, 1973, p. 15)

A partir do naufrágio, a morte rondará Gerson. Em alguns momentos esse caráter negativo oscilará, sofrendo certo enfraquecimento para em seguida ganhar ainda mais consistência. Um dos momentos de positividade é quando Gerson reencontra Tolinha:

No lugar do corpo de Aldo só vi borbulhas espocando à tona. E não poder fazer nada. E Délio? Teria morrido também ou está vivo e desaparecido?
 – Gerson, deixe eu cuidar de você como minhas companheiras estão fazendo com seus amigos...
 – Também Tolinha não dormiu esses quatro dias, velando meus pesadelos, minhas agonias. (LOPES, 1973, p. 05)

Ou ainda quando Gerson está reunido com os amigos náufragos. Porém, o contexto negativo persiste e Gerson chega a beirar a loucura, temendo mesmo ficar como Coroa⁶³, um náufrago que não conseguiu vencer a morte:

Que gritos são esses vindos da ponte giratória? Como andei! Do Pina ao bairro do Recife pensando tolices. Tremem minhas pernas. Quem está gritando ali? Ah, só pode ser o coroa. Náufrago como eu. Coroa é o espelho do que poderei chegar a ser, se eu não reagir. (LOPES, 1073, p. 30-31)

Nessa oscilação, o momento mais afirmativo da morte após o naufrágio é o suicídio de Aracy, uma velha prostituta de porto, dona do que seria um bordel onde os marinheiros procuravam refúgio em noites de diversão. Gerson é próximo dessa personagem e sentirá muito sua morte:

Aracy Morreu.
Notícia importante. Marinheiros comentarão em viagem. Soldados norte-americanos, nas frentes da África, espalharão a notícia pelos batalhões, seu nome será transmitido em código Morse para as unidades do Atlântico e Pacífico Norte. E será captado pelos inimigos. E os serviços de inteligência das potências do Eixo tentarão decifrar a estranha mensagem, pensarão que algum exército sucumbiu numa batalha, mas não entenderão a mensagem simples e clara: morreu a prostituta Aracy. (LOPES, 1973, p. 143)

Contudo, nesse momento Gerson já recuperou boa parte de sua sanidade, fato ocorrido na segunda parte do romance, denominada “Era apenas o vento”, em que Gerson se dá conta de que está sofrendo ilusões e passa a reagir, o que lhe confere energia suficiente para o enfrentamento da situação negativa que vivia. Ressalta-se que a cidade, o espaço, tem fundamental importância nesse fato, pois são as andanças de Gerson por Recife que o conduzirão novamente à razão:

⁶³ Coroa irá motivar um conto chamado “Tiros de Luz”, escrito por Lopes muito tempo depois de *Cais, saudade em pedra* e publicado no livro de contos *Navio morto e outras tentações do mar* em 1995.

Deviam ser umas onze horas naquele pedaço de rua. Caminhava ainda contagiado pelo amor de Estela e pelos gritos de Coroa. Anda perturbado hoje, a cidade iluminada, meu amigo Coroa. Venci meu medo de ficar louco e já não temo sua presença. Acompanhei-o por algum tempo por mera curiosidade de conhecer os habitantes desse bairro... (LOPES, 1973, p. 114)

Assim, no momento do suicídio de Aracy, Gerson enfrenta com vantagem a morte que, nessa tragédia, faz sua última ofensiva. Essa morte é toda descrita no capítulo vinte e um e fica patente nesse momento que o protagonista está mais fortalecido, sobretudo ao aconselhar Estela, amante de Délio, que, durante o enterro de Aracy, chega a cogitar um fim também trágico, caso não encontre seu companheiro:

Recordo as palavras de Estela:

- Meus pais insistem para que eu vá para o sítio. Não sei o que farei. Se Délio não estiver vivo, se não o encontrar em tempo, só me restarão dois caminhos.
- Que não são soluções, Estela.
- Mas são caminhos... (LOPES, 1973, p. 150)

Após essa conversa, Gerson resolve definitivamente encontrar Délio, a fim de salvar Estela. É nesse momento que, pode-se dizer, a história começa a pender para a afirmação da vida:

Aracy percorreu os dois. Começou, logicamente, pelo primeiro. E foi preocupado com essa disposição de Estela que percorri a cidade esta madrugada. Acompanhava Coroa para onde ele ia. No fim seus gritos me contagiaram e acabei por gritar também:

- Délio, Estela te procura! (LOPES, 1973, p. 150)

Desse momento em diante, a busca por Délio se intensifica e Gerson vai também recuperando cada vez mais suas forças perdidas no naufrágio. A última parte do romance, nomeada “Banzo de mar” é quando Gerson se apresenta disposto a enfrentar novamente o mar e seus perigos, deixando para trás toda a segurança da cidade e de suas mulheres, sobretudo de Tolinha:

É pena que nosso amor venha a terminar quando eu deixar Recife. Desculpe, Tolinha, sou marinheiro, flutuo com as ondas nessa existência entrecortada, somos feitos de despedidas e saudades, é o mar que assim quer. E ela que não vem. Quero expressar hoje em seu corpo essa carência de mar. (LOPES, 1973, p. 162)

Essa parte do romance, em que se nota a recuperação plena do protagonista, inicia-se com o capítulo vinte e quatro e traz Gerson sentado no quebra mar esperando por Tolinha, a mesma situação com a qual o romance é iniciado. No primeiro capítulo tem-se:

AQUI ESTOU neste quebra-mar entre meu passado, que afundou há quinze dias com a corveta *Camaquã*, e um futuro que não existe ainda. O presente são estas pedras onde estou sentado, é essa lua travessa nascida faz pouco, ondas molhando meus pés, é a cidade de Recife atrás de mim, é este banzo de mar, é Tolinha por quem espero. (LOPES, 1973, p. 01)

No capítulo vinte e quatro, o início é o mesmo, salvo algumas mudanças no discurso:

Sim, aqui estou neste quebra mar, entre meu passado, que afundou há quinze dias com a corveta *Camaquã*, e um futuro que não existe ainda. O presente são estas pedras onde estou sentado, é essa lua há muito nascida, é este banzo de mar, é Tolinha por quem espero e demora demais. (LOPES, 1973, p. 161)

Nesse momento, Gerson, que foi preso acusado de corrupção de menores, por ajudar Estela, aguarda Tolinha após ter fugido da prisão, a fim de continuar sua busca por Délio. A partir desse momento a narrativa se torna mais direta, os capítulos mais coerentes, pois se trata de uma personagem que já não mais sofre as confusões mentais de antes. A presença da morte, portanto, predomina durante esses quinze dias, após isso há um caminhar constante para o novo e para a

aceitação da renovação. O passado do protagonista, seja qual for, naufragou junto com o navio. O que virá é uma vida nova:

Ela esperou que eu a despisse para que ambos tivéssemos a impressão das primeiras virgindades perdidas. [Gerson tem sua primeira noite com Tolinha, alguns dias após o naufrágio]. De nós dois, eu apenas era virgem, pois renascia naquele momento de uma pausa de morte. (LOPES, 1973, p. 72)

7.2 O ambiente marítimo em *Cais, saudade em pedra*

Cais, saudade em pedra aborda a porção seca do ambiente marítimo, ou seja, a cidade portuária e seus muitos lugares relacionados ao mar. Diferentemente do que ocorre em *Maria de cada porto*, em *Cais...*, o protagonista passará a maior parte do tempo da história na cidade de Recife e não no mar. Assim, pode-se dizer que a cidade costeira é o lugar do ambiente marítimo que mais será abordado nesse terceiro romance de Lopes.

Todavia, esse núcleo urbano é sempre trabalhado em função do mar e da influência dessa massa líquida no espírito dos personagens. No ambiente marítimo, a cidade relaciona-se com a segurança, seria o oposto do mar aberto que estaria mais atrelado à aventura e ao risco de morte. *Cais, saudade em pedra* representa bem essa oposição. Após o perigo do naufrágio, o protagonista encontrará em Recife a segurança e todo o burburinho da vida alegre dos que vivem nesse lugar:

Mulheres, soldados, cães, marinheiros, pederastas recostados às esquinas em concorrência desleal, um rasgo de saxofone perseguido por um de pistão e cinco teclas de um piano, cai do segundo andar, cabaré *Estrela d'Alva*. Num copo à janela, espumando cerveja, há uma elegia. Faça rebrilha à luz de um poste. Esta mulher é minha! Não, é pública! Pública, mas é minha! (LOPES, 1973, p. 122)

Lopes realça certos lugares dessa cidade de Recife que, pode-se dizer, são os pontos mais diretamente relacionados com a vida e com o imaginário do marinheiro.

O cais é talvez o mais bem detalhado. Deve-se esclarecer aqui que cais é uma área do porto, ou seja, um porto pode conter vários cais, que é o lugar onde atracam os navios e, portanto, onde há um número maior de marinheiros circulando.

O cais é a última fronteira entre a segurança da cidade e os perigos do mar. Por esse caráter fronteiro esse lugar associa-se tanto a momentos de alegria, quando o marinheiro retorna de viagem, por exemplo, quanto a momentos de tristezas ou saudades, em que exemplos são as despedidas daqueles que enfrentarão o mar. Em *Cais, saudade em pedra* o cais, em alguns momentos, surge como um lugar perigoso, de vícios, onde só experientes marinheiros conseguem sobreviver:

Outro assovio de Madureira. Respondemos eu e Cariri. De um boteco na esquina da Travessa Bom Jesus saem um homem e uma mulher. Engalfinham-se com palavrões. Seios de fora, saia levantada, uns gritos. O homem do boteco, derrama na calçada, sobre seus pés, um balde de água suja. Um gato vem lambar a calçada e é pisado pelo casal em luta. Estela esconde o rosto no meu ombro. Timidamente passo a mão por seus cabelos e enxugo seus olhos com a ponta do lenço preto do meu uniforme.

– Você nunca viu mundo igual. Volte para casa, Estela. (LOPES, 1973, p. 154)

Gerson, como marinheiro de muitos mares, também deixa claro o caráter universal do cais, um lugar que, em qualquer ponto do globo, possui quase sempre as mesmas características:

Vá com Cariri, ficarei sozinho. O mundo que você está contemplando estou acostumado a ele, em muitos cais do mundo, em vários idiomas, em todas as idades. Quase quatro horas da madrugada. É frio. Guardo o corpo de Estela entre meus braços, e não me pertence. Protejo-o para Délio e não sei se será tarde. (LOPES, 1973, p. 155)

O cais é ainda o lugar onde se evidencia as dúvidas de Gerson, onde se verifica o quanto abalado ele ficou após o naufrágio. Nesses momentos, o caráter fronteiro do cais ressalta ainda mais, de um lado a aventura e os perigos, de outro a segurança da cidade:

Sentia prazer pela aventura de estar dando combate aos submarinos, bombas calibradas. Agora... em que estado fiquei. Há pouquinho, dobrando aquela esquina, um gato correu na minha frente e larguei um grito, me faltaram as pernas, tremeram até meus olhos. Atrás, quase trepara num poste ao ouvir a buzina de um carro. Medo de assustar-me com a escuridão do mar, medo das ondas grandes. Voltarei a ser o marinheiro de antes? Ontem contemplei a chegada do cruzador *Bahia* e tive inveja dos marinheiros queimados de sol e macerados pelas noites de vigília. Soube que deu combate a submarinos pelas alturas de Fernando de Noronha. Deve ter sido divertido. (LOPES, 1973, p. 30)

Ao cais liga-se também o quebra-mar, outro local da cidade que possui o ar fronteiro entre a cidade e o mar. É um lugar importante em *Cais, saudade em pedra*. A narrativa se inicia com o protagonista sentado no quebra-mar e encaminha-se para o fim após as reflexões de Gerson nesse mesmo local, passado já vários dias do naufrágio. A própria palavra quebra-mar é bem sugestiva nessa narrativa em que se tem, de certo modo, uma ruptura na vida de um marinheiro. No quebra-mar surgirão as metáforas mais consistentes dessa narrativa de Lopes, é o lugar onde a luta entre água e terra, vida e morte, talvez mais se acentue, gerando, na mente do homem observador, inúmeras imagens e meios de se entender o mar⁶⁴.

Deve-se ressaltar ainda, no que tange à espacialidade dessa narrativa de Lopes, que essa cidade de Recife é uma espécie de representante de todas as outras cidades do ambiente marítimo. Em *Maria...*, o narrador chega a discorrer sobre esse caráter universal das cidades portuárias, mas em *Cais...* essa característica será aprofundada, pois haverá um detalhamento maior dos componentes desse núcleo urbano a beira mar. Não são apenas certos lugares que merecem destaque, mas também alguns tipos de personagens, como, por exemplo, as prostitutas, os velhos marinheiros, alguns loucos depois de tantas aventuras, pescadores e outros. Esses personagens são muito importantes na caracterização das cidades portuárias e são muito antigos, o que lhes garante relevância na formação de certa cultura marítima.

Coroa é o louco de *Cais...*, um marinheiro que perdeu a razão e perambula pelas ruas de Recife fugindo das luzes que despertam suas lembranças de naufrago.

⁶⁴ Quando da análise das metáforas marítimas em *Cais, saudade em pedra* melhor se falará das imagens que Gerson construía diante do quebra-mar.

Ainda no mar e sob a forte claridade dos holofotes de um submarino alemão, Coroa foi metralhado:

Precisa encher a ficha? Dispense-a, doutor. Nome completo? Esqueceu, doutor, naquela noite em que foi metralhado pelo submarino. Pai, mãe, irmãos, esqueceu tudo. Onde nasceu? Pouco importa. Ele é parte integrante, um apêndice das ruas de Recife. (LOPES, 1973, p. 136)

No enredo de *Cais...*, Coroa também é relevante, pois em vários momentos ele, dentro do seu constante delírio, dá pistas para Gerson acerca de Délio, do fato de ele não ter morrido no naufrágio. Coroa, sabia que algo de errado acontecia nos barcos Santa Filomena e Helga. Seus comentários despertavam a curiosidade do protagonista, que somente após ter reencontrado Délio se dá conta do quanto Coroa sabia da vida obscura do cais. Durante quase toda a narrativa comentários estranhos partem de Coroa e vão permeando a história de *Cais...* de certo mistério:

– Então não conheço? É o Russo do *Santa Filomena*, amigo do Jovino Caolho, do *Helga*. Daqui a pouco chega o *Helga* com o caolho gritando na proa. Parece que são amigados, de tão amigos. Para onde vai um, vai outro. Pescam juntos, dividem a pesca em alto mar, para um não ficar atrás do outro. Só que o Russo Céspedes é miserável, explorador. (LOPES, 1973, p. 37)

Tolinha, Chalana e Aracy são as personagens mais representativas das mulheres de porto que em *Maria...* são bastante citadas. Em *Cais...*, essas mulheres ganham relevância no enredo, participam da história, sobretudo Tolinha, amante de Gerson. Tolinha é quem vai cuidar do protagonista, fornecer a ele segurança e conduzi-lo para fora do delírio. É uma personagem importante e, pode-se dizer, é a completa representação da Maria de cada porto que os marinheiros tanto veneram:

Aracy é também mulher de porto, porém já com idade avançada, espécie de mãe para as moças que servem aos marinheiros. Estruturalmente é uma personagem importante, pois carrega consigo o símbolo da morte, muito presente nessa narrativa. Porém, Aracy, apesar da idade, é diferente de Chalana que ressurgem em

Cais... . Chalana era também uma velha prostituta, mas não possuía o respeito de Aracy e nem seu capital. Perambulava pelas ruas a procura de um amor, busca que ficava cada vez mais difícil, quase impossível. À noite, enroscava-se nos braços de Coroa e, tal como ele, se tornava um monumento de Recife:

Cansaço e velhice modorram em seus olhos. Nas mãos jaz amarrotado um papelzinho com um número escrito, e esse número é o corpo de Providência. Poderia amá-lo infinitamente esta noite. E eu a descobrir que a safada da Chalana vai, nos fins das noites e de buscas improfícuas, deitar-se sobre as mantas de Coroa, na calçada. Há mais calor no corpo de Coroa que no sobradão velho onde mora. (LOPES, 1973, p. 165)

A personagem Estela surge na narrativa como espécie de contraponto às mulheres de porto e traz consigo o símbolo da vida, da continuidade. É ela quem vai ajudar Gerson, ainda que indiretamente, a lutar pela sua existência uma vez mais. Quando caracterizada, Estela é associada ao mar e assim, de certo modo, traz os ares de aventura que, aos poucos, vão conduzindo o protagonista a criar coragem para novamente enfrentar os perigos das navegações:

– Viu uma moça branca, de vestido de listas verdes, carrega uma tristeza no rosto e uma pulseira de ouro no braço direito, tem os olhos cor do mar, assim ao crepúsculo, e gosta de chorar e andar sozinha procurando um homem a quem ama? (LOPES, 1973, p. 78-79)

Os gorgotas, outro grupo de personagens característicos do mundo marítimo de Lopes, ressurgem em *Cais...* e com eles o ambiente obscuro dos porões dos navios, as chamadas cavernas:

Poderão participar do campeonato de Aliado, de tênis-de-mesa, faremos inscrições nas caravanas. Apareciam uns foguistas barbados, uns gorgotas de calças abaixo da barriga, habitantes das cavernas do *São Paulo*, que só viam a luz do sol em acontecimentos importantes. Ofereciam suas cavernas para lá dormirmos,

descansarmos os nervos, caso não arranjassemos lugar ou macas.
(LOPES, 1973, p. 52)

A linguagem de bordo, a fala dos marinheiros que Lopes expôs já na sua primeira obra, também reaparece em *Cais...*, bem como as crendices e lendas reinantes nesse mundo marítimo. O *Camaquã*, segundo alguns marinheiros, era um navio amaldiçoado, azarento. Sempre que Gerson e seus amigos náufragos lembravam o antigo navio, surgia esse assunto:

Navio de pouca sorte e vida curta, o *Camaquã*. A bordo do *São Paulo*, onde estamos temporariamente alojados, reunimo-nos toda manhã para lembrar nosso antigo barco e companheiros mortos.
– Olhe, gente, parece que a madrinha do *Camaquã* estava menstruada na hora do batismo. É o maior azar que pode acontecer a um navio. (LOPES, 1973, p. 17)

Nas conversas entre os marinheiros eram também relatados outros casos de navios naufragados por conta do azar de batismo em dia errado. Vê-se com isso que o naufrágio, pela ótica do marinheiro, nunca será tratado como mero acidente ou acaso, estará sempre ligado ao universo mágico do mar que desde os princípios da navegação influencia os marinheiros. E nesse universo parece que não há espaço para religião de terra, sendo o mar como potência a única divindade possível: “Merda! Não vou deixar ninguém riscar um traço no chão para eu andar em cima. Sou um viajor, minha religião é o mar, deixem meus braços soltos, minha vontade livre. Você não acha, meu amigo Aldo? Nós estamos sozinhos neste quebra mar;” (LOPES, 1973, p. 05)

O mar não gosta de santos ou outras rezas, apenas do respeito que todo homem deve ter diante da imensa força da natureza. Assim, em navio não se carrega santa ou outros objetos de crendices. Folha Seca, um dos marinheiros do *Camaquã* e que morrerá no naufrágio, é muito supersticioso e crente em sua santa, o que é muito mal visto pelos demais marinheiros:

- Folha Seca, vamos desembarcar a santa. Talvez o mar esteja pedindo, para acalmar-se.
- Não.
- Então vamos rezar por ela.
- Pior. Aí que o mar se enraivece. Lembram-se daquele navio inglês naufragado na primeira viagem, nas barbas de quatro navios que navegavam juntos, e ninguém sabe como desapareceu? Contrariaram as regras do mar. Bateram sua quilha numa sexta feira, 13 de agosto, todos os operários passavam embaixo de escada antes de iniciar o trabalho, coisa e coisa mais. Uma mulher grávida foi a madrinha, e colocaram também santa a bordo. Pois até hoje aquele desaparecimento é segredo. (LOPES, 1973, p. 21)

Outras histórias de navios azarados são contadas por Folha Seca e servem bem para a configuração de certa mitologia do mar que já em *Maria de cada porto* Lopes bem descreve. Essas credences de marinheiro são traços importantes do ambiente marítimo presente na prosa de Lopes. Embora sejam crenças comuns a todo marinheiro, independentemente do país, sempre haverá indicadores locais. Em *Cais...* surge, por exemplo, a figura de lemanjá:

Jogar objetos de bordo na água sempre fora uma represália usada pela maruja contra algo de ruim, principalmente em navios onde se come mal. Mas o *Camaquã* pagava rancho dos melhores. E como só desapareciam canecos? Foram ouvidos rancheiros, sentinelas plantados na cobertura de rancho, na cozinha, até que se pegou Folha Seca em flagrante. E em cada canto do navio foram encontrados canecos com água e uma pedra de carvão mergulhada. Por quê?
 – Para abrandar os ciúmes de lemanjá e de Jandira e as iras do mar contra a santa indefesa. (LOPES, 1973, p. 25)

Importante notar uma vez mais que esse universo marítimo com suas crenças e costumes será sempre transmitido nos romances de Lopes por meio do marinheiro comum. Não se tem em *Maria...* ou em *Cais...* altas patentes como personagens de peso. O realce se dá no marinheiro de tombadilho, no soldado raso, o que justifica, inclusive, a crítica feita à Marinha brasileira, uma vez que esses marinheiros eram quem mais sofriam:

Eu ia rir. Guerra, guerra, guerra! Para que estudamos, enfim? Meu filho, vai ler! E eu subia na estante, arrancava um livro velho. Valeram-me de alguma coisa? Bem fez o atual Ministro da Marinha proibindo os marinheiros de estudarem. Estudar pra quê? Então marinheiro precisa estudar nada? E eu, besta, ainda desobedeci à ordem. Fui preso. Bem feito pra mim, querendo contrariar a sábia lei de um ministro, que, logicamente, esteve em escolas para aprender a fazer tão sábia lei. (LOPES, 1973, p. 76)⁶⁵

A linguagem desse marinheiro comum nem chega a ser compreendida pelos altos almirantes que desconfiavam serem suas cartas mensagens codificadas:

Meu Campanha:

Ontem, na hora de conteirar o bojo da Toninha, fui forçado a emechar na carlinga com um burro de retranca, veio um pintado os pés de branco na primeira maré querendo me aduchar, acabei sendo talingado até o lais da verga.

Por isso estou de remos cruzados, sem jeito de ferrar o toldo. Mas tu diz a ela que a gaivota recolhe agora os espringues e vou com a bússola desmareada por não poder talingar a cinturinha dela, unhar vigia com vigia, morder os turcos.

Diz mais que ando recortando umas e outras da palamenta do escafandro pra bater umas quilhas de cascas de ovo e outros massames que a gente vai carecer pra gadulhar pelos antes e não pegar maré vazante.

Abraços.

Bilhete tão simples, na linguagem comum de marinheiro, confessando amor à namorada e comunicando providências para o casamento. Mereceu rigoroso inquérito. (LOPES, 1973, p. 134)

Outro elemento do ambiente marítimo que Lopes menciona bastante em *Cais...*, tal como em *Maria de cada porto*, são os navios de guerra da Marinha brasileira. Os navios configuram espaços importantes nos romances ditos do mar.

7.3 Metáforas marítimas em *Cais, saudade em pedra*

⁶⁵ Já em *Maria de cada porto* há críticas desse tipo à Marinha brasileira. Os castigos e descasos para com os marinheiros será assunto de Lopes que chegará mesmo a escrever um romance, histórico pode-se dizer (*O almirante negro*), em que narrará a Revolta da Chibata, movimento oriundo dos maus tratos sofridos pelos primeiros marinheiros da então Armada brasileira.

As metáforas marítimas em *Cais...* associam-se à vertente das imagens oriundas da água⁶⁶. Esse romance de Lopes não é uma narrativa de aventuras, não se desenrola sobre o mar em um navio ou em uma balsa como em *Maria de cada porto*. Assim, a corrente de metáforas marítimas dessa narrativa estará associada à influência, ao poder sugestivo da massa líquida que cria na mente do homem observador do mar inúmeras imagens. As metáforas puramente marítimas como a da tempestade, da luta entre elementos, entre água e vento, até está presente nessa narrativa, mas com potencial menor se comparado, por exemplo, com o romance *Maria de cada porto* ou *A ostra e o vento*.

Muitas das metáforas marítimas em *Cais...* partem das observações de Gerson, sobretudo quando, no cais, ele observa o mar que quase o matou. Sentado no quebra mar e olhando para as águas avermelhadas pelo pôr do sol, o protagonista vê o sangue, a morte derivada do naufrágio:

As ondas cresciam no quebra-mar, espremiavam-me contra as pedras. Distante, na linha d'água, o sol avermelhando o mundo, como se uma camada de sangue se espalhasse sobre o mar. Era o sangue dos naufragos aflorando à tona. O impacto das ondas eram gemidos humanos. Eu tremia e agarrava-me às pedras quando as ondas me cobriam, o sangue mais se alastrava, emendava com o céu e subia nas nuvens e chegava até ao quebra-mar e tingia meus pés. (LOPES, 1973, p. 06)

Essa associação entre sangue e mar reforça a ideia de cidade como lugar seguro e mar como o espaço da insegurança. Esse pensamento dominará Gerson, principalmente, nos primeiros dias após o naufrágio, e reflete também o seu estado mental. O mar nesse momento é inferno, é o lugar a ser evitado, e o conflito entre os elementos fogo e água é muito bem delineado:

A vermelhidão aumenta na linha do horizonte, no choque do céu com o mar, e vira fogueira, e grito:
– Incêndio na linha d'água! Tirem-me daqui, enquanto é tempo!

⁶⁶ Ver também análise do romance *A ostra e o vento* realizada em um estudo de metrado pelo autor desse texto.

Fecho os olhos, sinto o sangue subindo pelas pernas, entram pelos dedos das mãos. Preciso salvar-me. Ou entregar-me ao mar? (LOPES, 1973, p. 07)

Bem diferente será a influência do sol nas águas do mar quando Gerson parte, ao término do romance, para outra aventura:

E eu permaneço na amurada, contemplando os raios de sol penetrarem na água, iluminando os peixes miúdos. Mais adiante aparecem algumas toninhas brincando em volta do costado. Adeus, Tolinha. Adeus Recife. Quando eu voltar aqui já serás outra vez um porto virgem. E quando baixar à terra começarei outra existência, chegarei cansado, com maresia no corpo. (LOPES, 1973, p. 194)

Em outros momentos, o protagonista faz menção a certo sensualismo existente na relação do mar com a areia da praia e com o vento. Nesse momento, é interessante notar a projeção do mar em Tolinha. Na metáfora da tempestade, tal como visto na análise que se fez de *A ostra e o vento*, essa feminilização do mar é uma das chaves de interpretação metafórica da imagem oriunda do conflito entre água e vento. Já em *Cais...*, Lopes faz esse jogo genérico em que o mar passa a ser visto como ser do sexo feminino:

E em pouco, Tolinha sensual. Tolinha fêmea, os soluços de Tolinha possuída, corpo durinho de queijo de coalho, abandonado corpo de Tolinha, que era um brinquedo para meu corpo. Pelas frestas da janela entravam lamentos carregados pelo vento. Não sabia se era o lamento das ondas se sensualizando na areia ou se eram os soluços de Norma. (LOPES, 1973, p. 72)

Em outra passagem, já no fim do romance, surge também essa feminilização do mar: “– Ora, Maria, toninhas e marinheiros tristes somos todos nós. Entre mim e ti existe o mar. E o mar é nostalgia. Mas posso te falar... deixa ver... ora, Maria, façamos alegria ao invés de te contar. Sejas tu o mar e eu serei o navio.” (LOPES, 1973, p. 195)

Porém, em outros trechos, o mar surgirá como máximo elemento masculino, espécie de pai de todos os homens, juntamente com a mãe terra. Nota-se que a relação sensual e a união entre elementos permanecem:

Fique comigo, Gerson. Por que não deixa tomar conta de você? Quer um chá? Tome um banho quente, meu bem. Quer um beijo? Quer meu corpo? E não lhe dei nada até agora, que não sustos. Que culpa tenho? Não inventei naufrágios. Ainda perdendo tempo com Norma. Livrei-me. Não tenho culpa, Tolinha. Dizem, as más línguas, que surgiu do espermatozoide do mar, segregado com a terra. Fui embrião por um milhão de anos, fui fauna e flora. (LOPES, 1973, p. 115)

Em *Cais, saudade em pedra*, portanto, o mar será o local do perigo e Gerson perambulará pela fronteira, pela cidade, pelo cais e sofrerá a influência imagética do oceano, das metáforas aquáticas que impregnam o mar de obscuridade e de morte, que mostra ao homem o quão ínfimo ele é diante da natureza. São imagens que agem lentamente, moldando o espírito daqueles que vivem nessa área fronteira que é o porto.

Assim, sempre se terá o protagonista, em *Cais...*, nas proximidades do mar e nunca em seu bojo, enfrentando os perigos marítimos. Será sempre um mar que despertará a reflexão, que com seu odor, seu vento quente, seus ruídos levará a mente de Gerson para a introspecção e para o conflito pessoal, o enfrentamento do medo de nunca mais voltar a navegar, tal como ocorreu com Coroa.

Por que fui me dar a naufrágios? Por que esses nervos chicoteando meu corpo, brinquedo à agarra? Por que, se nem posso comigo e com a presença de Aldo em mim? Duas horas e meia boiando no mar, e talvez essas duas horas influenciem toda a minha vida futura. Chegarei a ser um retalho de gente, como Coroa. (LOPES, 1973, p. 66)

No que tange à metáfora da tempestade marítima que coordenará *A ostra e o vento*, pode-se dizer que já surge aqui, mas de passagem e, sobretudo, em histórias oriundas das lembranças e reflexões de Gerson, como quando ele passa a recordar sua formação como marinheiro e o enfrentamento de mares perigosos:

Quantos temporais apanhamos pelas costas, desde as Caraíbas à ilha do Fogo, do Pacífico ao Atlântico. Conhecemo-nos a bordo do *Alagoas*, após minha viagem em volta do mundo no *Almirante Saldanha*. Os mares bravos me faziam mais marinheiro, davam maior significado a minhas navegações e tornavam mais importantes minhas chegadas ao porto, era mais aventura para contar à primeira Maria. Nunca pensei... (LOPES, 1973, p. 29)

A metáfora da tempestade marítima, porém, será mesmo aprofundada em *A ostra e o vento*, na relação entre Marcela e Saulo. E vale salientar também que, tal como em *Maria de cada porto*, em *Cais...* também se faz menção a uma história que, pode-se dizer, é a gênese do romance *A ostra...* . Em alguns momentos, durante o delírio, Gerson pensa ser o náufrago amante da filha de certo faroleiro. Ao que parece, ele estaria se lembrando de uma história que possivelmente fazia parte do folclore marítimo:

Ali, ilha virgem, vivia a mulher virgem, filha de um casal de faroleiros velhos havia pouco falecidos. Todas as noites ela subia ao pico do morro para acender o farol e lá ficava horas a fio vendo o jato de luz varrer o mar, vendo navios passarem. E no casulo da sua solidão, armazenava amor dentro de si para entregar ao primeiro náufrago de algum navio extraviado. (LOPES, 1973, p. 07)

Pelo que se nota, o romance *A ostra e o vento*, ou ao menos o material primordial de seu enredo, já estava na mente de Lopes desde *Maria de cada porto e Cais, saudade em pedra*. Conforme o autor foi desenvolvendo o ambiente marítimo, as metáforas relacionadas ao mar também foram sendo mais bem trabalhadas.

Há em *Cais, saudade em pedra* ainda a metáfora do batismo, figura esta também relacionada ao poder imagético das águas e de seu caráter purificador. Em *Maria...* surge também essa metáfora, bem como em *A ostra e o vento*:

– Que liberdades são essas, seu vigário!...

– Não interrompam! Que passastes a ter vergonha de ser nua quando conheceste Providência...
 Água sobre sua cabeça. Água do mar, que sela e concretiza todos os batismos e solenidades na vida de marinheiro...
 (LOPES, 1973, p. 182)

7.4 A construção discursiva em *Cais, saudade em pedra*

O romance *Cais saudade em pedra* é edificado sobre técnicas narrativas bem próximas das utilizadas em *Maria de cada porto*. Tem-se, por exemplo, tal como em *Maria...*, um narrador ulterior que relata um acontecimento que marcou sua vida. A focalização será, na maioria das vezes, a de Gerson, apenas em alguns casos se nota certa tentativa de deslocar o foco para outra personagem, porém, tudo inevitavelmente passará pelo filtro subjetivo do narrador autodiegético.

Sempre há em *Cais...* um eu que bem expressará a presença dessa subjetividade e há também momentos em que transparece, tal como em *Maria...*, certa metaficção, momentos em que o narrador parece abandonar o presente histórico ou entremear a esse presente reflexões acerca da construção do seu relato:

Bem no meio da praça havia uma lua. Sob ela me sentei. E sobre a grama. Cansado de percorrer caminhos. Estava só. Um homem sozinho é potente como Deus. Quando estou só construo brinquedos. Sou criança e monstro. Construo meus loucos, minhas guerras, meus países, meus mares. Fabrico mulheres nas pontas dos dedos e inflo-as de ternura ou de sensualidade [...] Os meus ventos varrem cidades e trazem notícias de outras eras. (LOPES, 1973, p. 95)

As personagens bem como o espaço são caracterizados quase sempre de modo indireto, sem grandes trechos discursivos destinados à descrição. A cidade de Recife, o porto, o cais, as ruas são descritos conforme Gerson caminha por esses lugares, técnica próxima do que Lins chamará de ambientação dissimulada. Conforme o protagonista vai explorando os espaços da Recife portuária o leitor vai tomando conhecimento e desenhando os espaços e seus tipos mais comuns:

Deixo-o e vou andando lentamente, chego ao burburinho das ruas. Recordo nosso desembarque na sexta-feira passada. Coroa estava no cais nos esperando, e estavam com ele essas mesmas mulheres que agora passeiam e catam amor por estas calçadas. E estava Tolinha. (LOPES, 1973, p. 37)

Outro modo de driblar os trechos puramente descritivos em *Cais...* é caracterizar os personagens ou espaços por meio de uma pequena história, geralmente surgida nas conversas entre Gerson e seus amigos. Quase todos os personagens são apresentados dessa maneira. Um bom exemplo é quando Gerson discorre sobre Madureira, o típico marujo mulherengo e brincalhão. Na ocasião é narrada uma história em que essa personagem encontrou-se com uma mulher perneta e ao cabo do encontro escondeu a perna da aleijada:

Madureira queria mulher, seu mote de sempre. Não tem por aqui, Madureira. Pois vou catar. E foi.
 – Onde diabo fostes arranjar aquela mulher de perna mecânica?
 Dormiu com ela num canto de mato. A mulher desatarraxara a perna e colocara debaixo da cama. Madureira acordou mais cedo, apanhou a perna da mulher, foi ao terreiro e escondeu-a em cima da caixa d'água. Quando o navio estava levantando ferros, passou uma charrete no trapiche, desceu a mulher pulando numa perna só.
 – Minha perna! Quero minha perna!
 Madureira gritou do espardeque:
 – Está em cima da caixa d'água.
 E a mulher agradeceu do cais:
 – Obrigado, seu filho duma puta! Xexeiro descarado!
 – Não há de quê, meu bem. (LOPES, 1973, p. 49)

Nota-se que essas histórias também servem muito bem à ambientação do cais, onde aventuras das mais engraçadas sempre ocorriam. Assim, por meio de pequenas histórias os personagens mais relevantes de *Cais...* ganham personalidade e vida no relato. Tais personagens são na maioria tipos, representantes de categorias de homens e mulheres que predominam nessas cidades portuárias. O protagonista chega mesmo a se posicionar, de certo modo, ao lado dessas pessoas simples: “Nós todos [Gerson, em festança com outros marinheiros, mergulha nos seus pensamentos], neste domingo de Imbutiba,

perpetramos sonhos. Sonhos humildes de criaturas humildes, unidos por uma beira de cais, por muito de sofrimento e pelo espírito do mar.” (LOPES, 1973, p. 182).

Porém, há algumas personagens que, pode-se dizer, são apenas aparentemente planas como, por exemplo, Aracy. Esta demonstrou possuir uma grande profundidade psicológica, embora o narrador pouco tenha discorrido sobre essa figura:

Então não sabiam que ela [Aracy] comandava as outras raparigas em visitas a hospitais? Uma vez por semana. Levavam frutas e flores, sentavam-se à beira dos leitos, reanimavam os doentes, incitavam-nos a voltarem à vida. No presídio, entravam nas celas. Doavam livros aos presidiários, e revistas, levavam e traziam recados, até escreviam cartas a pedido deles. Aos de maiores regalias, em celas separadas, doavam seu corpo. (LOPES, 1973, p. 144)

O protagonista Gerson, por sua vez, embora seja ele próprio narrador, recebe uma caracterização indireta, ou seja, por meio dos medos e terrores após o naufrágio, das reflexões feitas no quebra-mar, dos diálogos, enfim através desses recursos é que a figura do protagonista ganha corpo. O narrador não faz pausas nem para descrever a si próprio, suas crenças, medos, objetivos e outros. Tudo ocorre de acordo com o avançar da narrativa. Deve-se ressaltar que Gerson é, em *Cais...*, exemplo da fronteira existente entre cidade e mar, entre segurança e perigo. Durante quase toda a história ele permanece dividido, vivendo da saudade do mar e ao mesmo tempo da segurança da pedra, da terra firme da cidade. Saudade em pedra poderia muito bem significar nesse romance de Lopes mar e segurança: “Hoje sou calmo, envolto nessa melancolia de mar, verdadeiro banzo, ansioso por voltar a ele, voltar a sentir saudades.” (LOPES, 1973, p. 161). O cais e seu caráter fronteiro é o local em que mais se verifica o espelhamento da personalidade do protagonista, a fronteira, a divisão.

Ainda no tocante aos personagens e, sobretudo, aos momentos de cena, em que se tem tradicionalmente o predomínio do discurso direto, observa-se que em *Cais, saudade em pedra* há trechos em que essa modalidade de discurso surge sem marcas introdutórias. Em *Maria de cada porto* já se verifica esse fato, porém é em *A ostra e o vento* que esse recurso será mais utilizado por Lopes. Em *Cais...* a prosa

de Moacir não é ainda tão fluída como será em *A ostra...* . O discurso indireto livre e a presença de uma prosa poética, por exemplo, não são percebidos nesse terceiro romance de Lopes.

Não se pode, contudo, dizer que o discurso indireto livre está totalmente ausente de *Cais...* . O que se nota é que esse tipo de discurso ainda não está tão refinado como estará em *A ostra...* . O amálgama das vozes do narrador e dos personagens não é percebido. Fica claro que se trata muito mais de um discurso direto sem as marcas gráficas introdutórias como o travessão, por exemplo:

– Assim mesmo pensei, mas não disse ao pescador. Ademais, perguntei: como era ele? Branco, meio magro? Branco, sim, meio magro e meio triste. Com andar de marinho, assim gingando? Tal e qual, inda disse que a vida andava arregrando com ele. Esteve aqui quando, pra que lado se bandeou, a que horas? No nosso barco, com o pé nesta amurada, umas botas empoeiradas, carecendo dormir porque estava engastado de andar pela cidade. E tem mais: viajou conosco. O dia inteiro, como eu estou viajando? (LOPES, 1973, p. 141)

No que se refere ao tempo, *Cais, saudade em pedra*, já prenunciando o complexo tratamento temporal de *A ostra...*, é organizado de modo não linear, fugindo da organização espacial tradicional do romance. O narrador, embora esteja contando uma história em que figura como protagonista, arranja o enredo de tal modo que a temporalidade discursiva fica tão confusa como seu estado de espírito. A história toda de Gerson tem duração de aproximadamente dezoito dias e é dividida em diversas fases:

O navio vira de bordo e aproa à barra. Vejo ainda o braço de Coroa, de Tolinha e de Estela. Uma existência de dezoito dias. Navegamos o canal, a multidão vai diminuindo, diminuindo, até desaparecer, e vão passando os armazéns e navios fundeados. Cruzamos a entrada da barra e tropeçamos na primeira onda. (LOPES, 1973, p. 194)

Nos quinze dias que se seguiram ao naufrágio, o protagonista passa por delírios e sofrimentos. Após recuperar a sanidade, ele parte definitivamente em busca de

Délio, resolvendo o mistério do desaparecimento do amigo e embarcando em outro navio para enfim deixar Recife. Todavia, essas fases são plenas de recordações e momentos introspectivos. Fica difícil saber em determinados momentos em que tempo está o narrador ou quantos dias terá se passado após o naufrágio. É preciso leitura atenta para conseguir compreender a temporalidade dessa narrativa de Lopes, mas, em essência, a organização temporal não se diferencia muito do que se tem em *Maria de cada porto*, apenas torna-se mais complexa, acompanhando um enredo também mais apurado.

Os diálogos estão presentes em grande número, tornando o romance rico em cenas que expandem o tempo da leitura de uma história que, não fosse as recordações de Gerson e suas conversas com amigos, seria bem curta, devido ao pouco tempo que o protagonista passou em Recife. O tempo da história, o momento histórico, no entanto, é bem demarcado. Trata-se da segunda guerra mundial. Em vários trechos se tem essa informação:

Era fria aquela tardinha, crepúsculo de agosto, ano de guerra, 44, eu lambia as gotas salgadas que me cobriam o corpo. Tolinha me procurava, sabia, mas queria estar sozinho. Felizmente não havia ninguém passeando no quebra-mar. Podia ir até o fim dele... (LOPES, 1973, p. 5-6)

Há também indicadores históricos mais relevantes, como, por exemplo, quando o narrador faz menção ao holocausto, relativizando o sofrimento causado pelo seu naufrágio, que seria quase nada diante da tragédia ocorrida com o povo judeu:

...não virgem do corpo, mas virgindade do mundo. A dor e o prazer tem a mesma cor rósea. Cinquenta homens morrendo num naufrágio, em sua volta, não lhe afetam a calma. Sonha com carneiros pastando, após ler num jornal que duzentos mil judeus foram fuzilados num só dia... (LOPES, 1973, p. 181)

Na organização temporal do discurso nota-se ainda, além da complexa organização, certa circularidade. Esse tempo circular é característico dos romances de Lopes e, pode-se dizer, do ambiente marítimo. A maneira que o autor escolheu

para organizar a trama narrativa de *Cais...* remete à essa circularidade. Tal como ocorrerá em *A ostra e o vento*, Lopes faz repetições de trechos discursivos que transmitem essa ideia de repetição e de tempo redundante. Em *Cais...*, o melhor exemplo é a reprodução do primeiro parágrafo, que ressurgue, quase que inteiramente, no capítulo vinte e quatro. Interessante é notar o quanto essa maneira de tratar o tempo pode estar relacionada com o mar e a sua influência sobre o espírito humano. Thomas Mann, em *A montanha mágica*, em um capítulo nomeado “Passeio pela praia”, traz talvez uma das melhores reflexões acerca da temporalidade do ambiente marítimo:

Caminhamos, caminhamos... Desde quando? Até onde? Tudo incerto. Nada se modifica, por mais que avancemos. O “ali” é igual ao “aqui”, o passado é idêntico ao presente e ao futuro. Na imensa monotonia do espaço afoga-se o tempo. Onde reina a uniformidade, o movimento de um ponto a outro deixa de ser movimento. Onde isso acontece, já não existe o tempo.

Os sábios da Idade Média afirmavam que o tempo era uma ilusão, que seu curso, entre causa e efeito, não passava do produto de um dispositivo dos nossos sentidos, e que o verdadeiro ser das coisas era um presente imutável. Terá passeado à beira-mar aquele doutor que foi o primeiro a conceber esse pensamento, saboreando nos seus lábios a leve amargura da eternidade? (MANN, 2006, p. 729-730)

Essa eternidade e circularidade serão muito bem exploradas em *A ostra e o vento*, sobremaneira por meio da personagem Saulo: “Mumbecos pescam desde a madrugada e agora, pousados no coral, abrem as asas e gritam anunciando as horas que não sabem. Tolos... não acordarão Marcela. Até quando volarei no rodízio do Tempo?” (LOPES, 2000, p. 13). Porém, já em *Cais, saudade em pedra* o narrador faz menção a essa imutabilidade temporal do ambiente marítimo, e a própria organização textual parece remeter a esse fato tal como ocorrerá em maior intensidade em *A ostra...*

A essa circularidade atrela-se também certo ar fantástico que em *Maria de cada porto* surge nas histórias contadas pelos marinheiros, deixando claro que o ambiente marítimo é local de muitos eventos obscuros. Em *Cais...* esse fantástico está presente no sumiço de Délio e principalmente na história da filha do faroleiro, o embrião de *A ostra e o vento*:

– Não há mulher alguma em volta da fogueira! E quem é que me chama? Será feitiço? É você, Aldo? Preciso nadar para a fogueira! A filha do faroleiro mostrou os segredos de seu corpo. Seus seios eram mesmo de carne, seu ventre virgem de homem e fremia por ele. E o náufrago perdeu o susto e possuiu a mulher e se consumiram em cem noites seguidas, ao lado da fogueira. Somente o mar e as rochas e as plantas do morro testemunhavam sua posse na orla da praia. (LOPES, 1973, p. 08)

Nos momentos de delírio, Gerson chega a questionar se não era ele o náufrago amante da filha do faroleiro. Esse discurso cheio de questionamentos, essa dúvida entre o real e o sobrenatural, a loucura e a sanidade é o que traz o fantástico para *Cais...* em certo momento da história:

Gerson sou eu, e ela, quem será? Será a filha do faroleiro? Quem me contou a história da filha do faroleiro? Mentirosos! Inventando histórias doidas! Não creio nessas lendas. Ou é verdadeira? E se passou comigo e não me lembro? Não lembro mais nada. Vai ver tudo aquilo aconteceu comigo... Fui eu o náufrago daquela ilha. Fui eu, não, estou sendo. A história que não era lenda está se passando agora, neste momento, comigo. Sou eu o náufrago daquele navio, e a mulher que ali vem deve ser a filha do faroleiro. Mas se não estou em ilha nenhuma! Ah, já sei: estas pedras são os arrecifes que rodeiam a ilha. Meu navio afundou, morreram meus companheiros todos. Sou o único sobrevivente e quero salvar-me. Vou nadar na direção daquela fogueira. (LOPES, 1973, p. 07)

Esses questionamentos e dúvidas assolarão muito o velho Daniel em *A ostra e o vento* quando ele resolve permanecer na ilha para procurar seus habitantes desaparecidos. O que se percebe é que o fantástico nos romances de Moacir C. Lopes sofre uma espécie de evolução, surgindo em *Maria ...*, se desenvolvendo um pouco mais em *Cais...* para enfim tornar-se peça fundamental no estilo desse autor em *A ostra e o vento*. Daí a diferença existente entre essas primeiras obras de Lopes e as que surgiram após *A ostra...* . Pode ser que tudo esteja ligado à intensidade da presença do fantástico no relato, o que resulta em uma prosa mais

obscura, introspectiva e complexa se comparada com o que se tem nos primeiros romances.

8. *O passageiro da Nau Catarineta* – o vasto mar, a pátria do marinheiro

O passageiro da Nau Catarineta foi escrito em 1982 e é a quinta obra de Moacir C. Lopes; romance de enredo complexo, traz a história de Dario e Luciano Papallemos. Dario, jornalista, foi convidado por um amigo, J. Carlos, para decifrar certos cadernos encontrados dentro uma embarcação encalhada. Tal embarcação estava nomeada como Nau Catarineta e pertencia ao que tudo indicava a um homem chamado Luciano Papallemos, o autor dos cadernos encontrados. Tudo estava envolvido em certo mistério e inclusive um pescador que tentara decifrar os cadernos encontrados havia enlouquecido.

Dario ao ler as anotações de Luciano vai reconstruindo a história dessa personagem, bem como a história do local onde estava encalhada a Nau: Praia Fortuna. Luciano nascera e crescera nesse local, sendo filho de uma moça chamada Marina Dandrade. Quando Marina engravidou, de um marinheiro que por ela se apaixonou, afastaram-na do seu amado, que nunca mais foi visto. Luciano, fruto desse amor proibido, crescerá defendendo sua mãe, mulher bonita, dos que pretendiam abusar de sua inocência, pois Marina, após o desaparecimento do seu marinheiro, enlouqueceu. Isolada da família e mergulhada na loucura, Marina passa a viver em um barco, o Esperança, que ganhara do seu pai. É nessa embarcação que Luciano vai passar sua infância e os momentos talvez mais felizes de sua vida.

Entretanto, havia uma personagem chamada Lafonde que admirava Marina e que buscou, ainda que forçadamente, conquistá-la. Lafonde, tempos antes de Marina se apaixonar pelo seu marinheiro, descobriu que havia em Praia Fortuna e em Camaraí, cidadezinha próxima, um rico veio de cobre. Tudo fez para se apossar dessas terras e vendê-las às mineradoras estrangeiras, inclusive assassinou o pai de Marina que resistia em vender seu casarão. Lafonde foi o destruidor do mundo alegre em que vivia Luciano que foi sequestrado e enviado para longe de Marina.

Após passado vários anos, Luciano que se tornou marinheiro de guerra, consegue localizar o paradeiro do Esperança. Ele então conserta o navio, o nomeia Nau Catarineta e regressa definitivamente para Praia Fortuna, trazendo consigo uma tripulante de nome Teresa, que parece ser uma espécie de ilusão, criação mental de um marinheiro perturbado. Ao chegar em Praia Fortuna, após enfrentar tempestades e momentos de loucura em alto mar, Luciano reencontra Lafonde e o mata, dentro do casarão que outrora pertenceu ao pai de Marina Dandrade.

Essa é, em linhas gerais, a história de Luciano que Dario depreende de suas anotações. Porém é importante salientar que a história de Dario, da sua busca por compreender Luciano, faz também parte do enredo desse romance, que, por fim, chega até o leitor por meio de um narrador onisciente que ordena esses dois relatos. Nota-se assim que Lopes em *O passageiro da Nau Catarineta* e a exemplo do que fez em outras narrativas, traz novamente uma história dentro de outra, um narrador desvelando o outro. É pois da história de Dario que surge a história de Luciano.

Dario inclusive se torna narrador e em vários momentos parece romancear a história de Papallemos, preenchendo com ficção certas lacunas que haviam nos cadernos encontrados. Dario, porém, descobre em dado momento que o seu amigo J. Carlos estava mesmo interessado em provar para justiça que era parente de uma tia de M. Dandrade para que assim fosse possível herdar as terras que pertenceram aos Dandrades e que por direito seria de Luciano. J. Carlos estava assim utilizando seu amigo jornalista para que ele escrevesse uma história que anunciasse o desaparecimento de Luciano e de qualquer outro herdeiro de Praia Fortuna. Mas Dario, se adiantando ao amigo, descobre toda a armação e comprova que não havia parentesco nenhum em J Carlos e a família Dandrade. Por fim, ao visitar Praia Fortuna, Dario parece sentir lá a eterna presença de Luciano, Teresa e Marina Dandrade que já estavam integrados àquele espaço místico.

8.1 O espelhamento de *A ostra e o vento*

O passageiro da Nau Catarineta é, pode-se dizer, o espelhamento do romance *A ostra e o vento*, no sentido que ocorre nas duas obras, de certa maneira, as mesmas ações, porém com personagens de sexo diferente. Se em *A ostra...* é Marcela quem dialoga com um ser fantástico que parece ter nascido de sua mente perturbada, em *Nau...* Luciano se envolve com Teresa, também uma personagem de

origem nebulosa, talvez mesmo uma projeção mental. Porém, como se verá, ambos, Teresa e Saulo, ganham vida no discurso e se desprendem do seu criador, podendo ser considerados entidades fantásticas que possuem existência fora do corpo dos seus criadores. Dario em *Nau...* é uma espécie de investigador, tal como o foi Daniel que vasculhou a Ilha dos Afogados a fim de compreender o desaparecimento de Marcela e dos demais habitantes da ilha.

O processo de desvelamento da história principal por meio de uma história secundária protagonizada por uma personagem investigadora, também repete-se em *Nau...*, porém, com algumas diferenças. Dario não conviveu com Luciano e Teresa tal como Daniel com Marcela e Saulo. Assim, há certo distanciamento entre Dario e a história que nascerá da sua investigação. Tal afastamento é o que causa as diferenças no relato de Dario que surge muito mais embebido de ficção.

A terceira pauta, que mais intriga, é sobre Luciano Papallemos. Não sei se haveria espaço no meu ou noutros jornais ou revistas. Talvez só coubesse num livro. E concluí: não é a isto que estou sendo arrastado por Luciano? Como se fosse outra das fatalidades, e minha dessa vez, o dar continuidade ao que ele deixou apenas esboçado, sugerido. Tarefa difícil, porque se tratará da dissecação de um homem. (LOPES, 1982, p. 183)

Mesmo um olhar na estrutura profunda de *Nau...* revelará a semelhança com *A ostra e o vento*, pois ambos possuem protagonistas que lutam contra os que lhes tolhe a liberdade, trata-se, em síntese, da mesma oposição básica: liberdade x aprisionamento ou, simplificando, o bom x o mau. Em *A ostra...* o pai de Marcela surge como o mal a ser combatido, em *Nau...* é Lafonde quem encarna reveste essa figura:

Bem que tentara [voz de Luciano] escrever alguma coisa nestes dias. Uma crônica que fosse, mas enredavam-lhe o desaparecimento de Helius, as estranhas aparições do Garoto, de Teresa. Da velha, o próprio casarão, fiapos de sua infância, seus demônios. E agora, essa ameaça de tornar a ver Joaquim Lafonde. O Garoto o toma por virtual e latente assassino. Precisa readquirir alguma calma. Mate Joaquim Lafonde! Mate-o! Mate-o! (LOPES, 1982, p. 111)

A luta contra Lafonde é a mola propulsora dos conflitos de Luciano. Sua volta para Praia Fortuna parece estar muito mais atrelada ao desejo de vingança do que à vontade de rever a terra de sua infância. A criação dessa personagem obscura parece nascer do isolamento que ambos os personagens viviam. Luciano, embora não estivesse preso em uma ilha, vivia sozinho, mergulhado nas lembranças dos dias felizes que passou junto à sua mãe. E vale salientar que ambos os protagonistas foram também afastados de sua mãe pelo malfeitor que é combatido na história. Assim, é possível identificar em Luciano muito da Marcela de *A ostra*...

8.2 A construção discursiva em *O passageiro da Nau Catarineta*

Em termos discursivos *O passageiro da Nau Catarineta* assemelha-se muito ao que se tem em *A ostra e o vento*. Há um cruzamento de vozes narrativas e conseqüentemente de focalizações que às vezes chega a dificultar a identificação de quem está narrando. O narrador/ponto de vista é talvez a categoria mais complexa desse romance. Se em *Cais...* o foco era quase sempre interno fixo, em que tudo passava pela subjetividade do narrador, em *Nau...* o que se tem é uma focalização variável. Há trechos em que se nota a presença de um narrador onisciente:

Na madrugada de 17 de dezembro de 1977 foi jogado pelas ondas, nas areias de Praia Fortuna, o corpo de um naufrago. Pescadores o viram e o deixaram no mesmo lugar, por concluírem ser o corpo do Marinheiro da lenda de Praia Fortuna, repetida por eles mesmos, através dos anos, na *Balada de Marina*, um simples mito... (LOPES, 1982, p. 13)

Outros em que se percebe a voz de Dario que, ao que parece, apresenta ao leitor o material narrativo de Papallemos que, por sua vez, chegou até ele por intermédio do seu amigo José Carlos:

Meu amigo Dario, tenho boa história para você, ele foi dizendo sem rodeios. Deve ter sabido de um barco encalhado em Praia Fortuna,

pouco acima de Caucaia. Restam mistérios em torno desse acontecimento. (LOPES1982, p. 19)

E há também inúmeros trechos em que é a voz de Luciano que predomina:

Resolvi escrever esta carta como argumento de não me afastar do casarão, enquanto espero Teresa. Ela esteve aqui ontem. Ou acho que esteve. Há uma projeção circular em torno de mim, como se meus pensamentos houvessem feito uma viagem pelo universo e retornassem agregados a outros pensamentos, o que faz multiplicar vivências que nem foram minhas. (LOPES, 1982, p. 59)

Porém, a impressão que fica é que a narrativa toda está sendo coordenada por um narrador que tudo ordena, intercalando as vozes de Dario e de Luciano. Deve-se, porém salientar que essa voz onisciente é a de um narrador coordenador da principal linha narrativa e não a de um autor⁶⁷. O primeiro capítulo é apresentado de uma maneira que pode, em princípio, gerar essa confusão, pois se apresenta nesse trecho uma espécie de apanhado geral do que se vai narrar, dando a entender que é o próprio Lopes quem está conduzindo essas apresentações. É praticamente o mesmo recurso narrativo utilizado em *A ostra e o vento*.

É da leitura e interpretação desses cadernos que surgiram as páginas a seguir. São muitos enigmas a serem decifrados por Dario de Oliveira. E o maior deles é saber quem é, ou quem foi, Luciano Papallemos, o que de real pode ter acontecido em Praia Fortuna e a bordo da *Nau Catarineta* nessa longa viagem de retorno. (LOPES, 1982, p. 15)

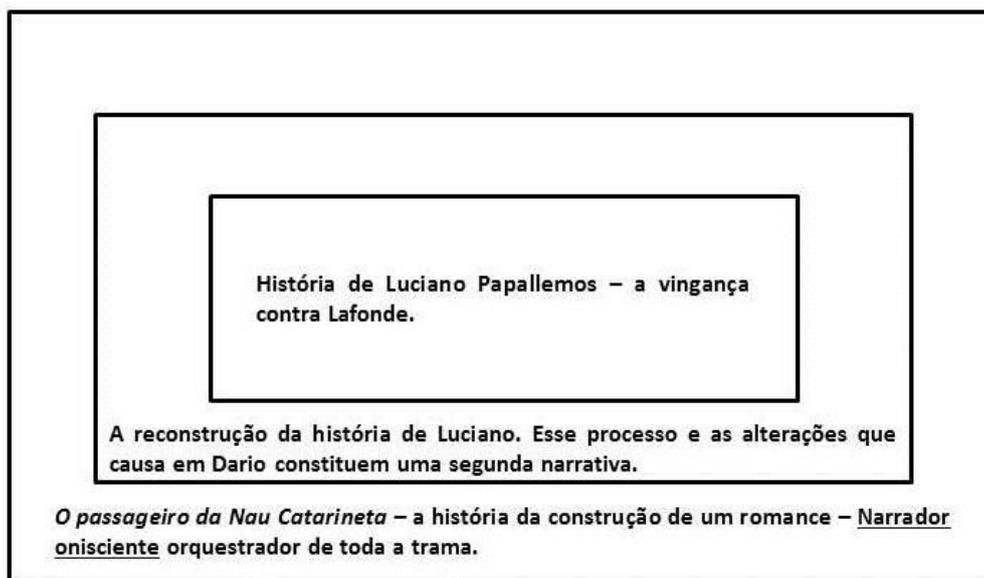
⁶⁷ Nesta análise do romance *O passageiro da Nau Catarineta* entendemos que há a presença de três narradores, sendo um onisciente e que não pode simplesmente ser confundido com Moacir C. Lopes. O máximo que se poderia fazer seria chamar essa voz narrativa de autor implícito, ou seja, uma entidade autoral baseada nas informações que o leitor tem a respeito do autor real e que muitas vezes é confundido com o narrador onisciente. Booth (1980, p. 167) chama a atenção para esse fato: “Até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele diretor de cena, operador de marionetas ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas. Este autor implícito é sempre distinto do “homem a sério” – seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão superior de si próprio, um *alter ego*, tal como cria a sua obra.” Porém, essa voz continuaria sendo a de um narrador.

Nota-se, desse modo, que há um narrador onisciente que tudo sabe acerca de Dario e de Luciano e parece ter arranjado a história de cada personagem de modo a constituir um romance. Num olhar macro estrutural o que se tem em *O passageiro da Nau Catarineta* é a história da criação de um romance, narrativa esta que sempre foi o desejo de Luciano, mas que se foi concretizar em Dario quando este tomou contato com a história da Nau Catarineta apresentada pelo amigo José Carlos.

E voltava a perguntar-me [voz de Dario]: como pôde Luciano Papallemos fazer registros apenas a partir de 1975, como se nascesse naquele momento, no casarão? O que reconstituiu de sua infância poderia ser mero conjunto de peças literárias que pretenderia unir para obter um significado. (LOPES, 1982, p. 234)

O narrador onisciente, portanto, está a narrar a história de uma personagem que cria um romance a partir de fragmentos romanescos oriundos de outros personagens⁶⁸, sobretudo de Luciano: “Procurarei transcrever [vos de Dario] aqui o que José Carlos me foi relatando. Haverá deturpações, por ser o relato de um relato de um relato, e a vidão de Pedro Tanoeiro, testemunha dos fatos, já não era idônea:” (LOPES, 1982, p. 23)

⁶⁸ Em diversos momentos nota-se em *Nau...* que os personagens são intelectuais conhecedores do universo literário. Há, por exemplo, trechos, veiculados tanto pela voz de Luciano quanto de Dario, em que se discute acerca do gênero romance: “Resolvi contar-lhe a conversa a que assisti [voz de Luciano Papallemos], num quiosque que vendia folhetos de cordel. Um beiradeiro procurava as últimas novidades e comentou com o vendedor que aqueles folhetos eram o romance puro, autêntico, e sabia que escritores da cidade grande andavam escrevendo uns romances enormes, difíceis de ler, sem valor algum por serem puras imitações destes nossos romances. Joaquim Lafonde sorriu, disse que não tinha tempo para ler, nem mesmo literatura de cordel. Ah, foi o que pensei, disse, e servi mais uísque para ele, apanhando as últimas pedras de gelo na cumbuca.” (LOPES, 1982, p. 177)

Gráfico 3 – Visão estrutural do romance *O passageiro da Nau Catarineta*

Fonte: Elaborado pelo autor

Essa espécie de entrelaçamento de vozes narrativas é algo tão sutil em alguns momentos que pode passar despercebido. Há trechos que se nota a presença do discurso indireto livre:

A vida retardou por mais de trinta anos seu regresso [voz de Dario, ao que parece ou do narrador onisciente, narrando o regresso de Luciano à Praia Fortuna]. Só agora, faz dois anos, pôde voltar a Praia Fortuna, mesmo sem o *Esperança*, porque outra carta, de um suposto tio chamado Helius, informava que o casarão de Praia Fortuna ia ser demolido ou vendido. Tio Helius? Marina era filha única de Severino Dandrade. Até mesmo entre os tios dela, só havia um homem chamado Raimundo, ou Mundico. Da parte de seu pai, bem, deste ninguém conheceu as origens. E encontrou em 1975 o casarão abandonado. (LOPES, 1982, p. 47)

Em outros trechos se pode observar a simples intervenção do discurso direto, da fala de uma personagem, porém, como é característico de Lopes, sem a presença do travessão ou qualquer marca introdutória:

Afastou-se, queria raciocinar. Não possui revólver. Contemplou os facões nas mãos dos empregados, esfaqueando o carneiro e

pedaços de carne de vaca, ou fazendo tiras de carne-de-sol que já cheirava a assado nas varetas estendidas sobre as brasas ardendo das valas. Podia esquartejá-lo [pensamento de Luciano em relação a Lafonde] e enfiar os pedaços do seu corpo nestas varetas da churrasqueira. Mãe, não vou deixar Joaquin Lafonde tocar em você nunca mais, nem mandar aqueles estrangeiros perseguirem você. (LOPES, 1982, p. 167)

Por vezes a voz de Dario se torna tão íntima da história de Luciano que fica difícil separar uma da outra, mesmo porque a história desses dois personagens aos poucos vai se misturando a ponto de a narrativa de um se tornar indispensável para a do outro. Não fosse Dario, Luciano Papallemos seria esquecido, não fosse Luciano, o romance de Dario não teria se iniciado – a única voz que se reveste de objetividade é a do narrador onisciente.

Esse modo de Lopes organizar o narrador/ponto de vista do seu romance apenas afirma o que já se havia observado nos outros romances analisados: o apuro da forma, o gosto pela edificação complexa do romance, espécie de jogo de vozes narrativas que desde sua primeira obra já se notava, ganhando, no entanto, maior relevo em *A ostra e o vento* e *Nau...* .

A complexidade da categoria narrador acaba por também complicar um pouco o entendimento das outras categorias, pois em vários momentos não se consegue perceber se o tom caracterizador é o de Dario, o de Luciano ou do narrador onisciente que em diversos momentos surge sorrateiramente entre as vozes desses dois personagens. Tal fato é bem perceptível quando da caracterização de Praia Fortuna ou mesmo de alguns personagens, sobretudo de Luciano que é caracterizado por sua própria voz, pelos relatos acerca de sua origem e por Dario ao tomar conhecimento da sua história:

O fato de estar lendo os cadernos aos pedaços, largando um para ler o início do outro, é porque Luciano e outras criaturas vão se acrescentando em cada um deles. Preciso ir juntando as informações, se quero mesmo saber quem foi Luciano Papallemos, até onde não passa de um ser recriando-se como personagem, como nesta carta, ou simples peça de diário, porque registra um local e data de origem, mas não consta a pessoa a quem ele se dirige. (LOPES, 1982, p. 58)

O tempo também recebe contornos diferenciados de acordo com a voz narrativa. Para Luciano e Marina o tempo é algo mítico, cíclico, tal como era o tempo de Marcela de *A ostra e o vento*.

A lenda existe, Marina é a lenda. Os homens são a lenda, e o mar, os pássaros, o mundo e o vento, a lenda e o enigma. Nós somos a lenda de Praia Fortuna. Mas parece voz de menina! Sim, ela foi e será sempre menina. As lendas não envelhecem. Quando envelhecerá a espera? O mar envelhece? (LOPES, 1982, p. 25)

Para Dario o tempo é já mais físico, menos psicológico, atrelado à marcha das descobertas que ele faz acerca da vida de Luciano, sobretudo por meio dos cadernos encontrados na Nau e do relato de José Carlos:

Sobre eles, [os cadernos] todo segredo é pouco. A gente vai ficando velho e medroso. Parece que o ponto de partida do barco foi o Golfo do México. Viagem longa, não é? E por que o nome *Nau Catarineta*? Logo veio a legião de policiais, gente das forças armadas, da Capitania dos Portos, peritos em serviço de informações, em náutica, em criminologia, inquiriram pescadores e suas famílias. Está fazendo dois anos: foi em dezembro de 1977. (LOPES, 1982, p. 21)

8.3 O ambiente marítimo em sua plenitude

Em *O passageiro da Nau Catarineta* o ambiente marítimo surge de modo mais intenso que em *Cais, saudade em pedra*. A presença de uma personagem como Luciano Papallemos, verdadeiro homem do mar, marinheiro de nascimento garante a esse romance uma demonstração mais sensível desse mundo do mar, sobremodo do seu lado mais perigoso, mais aventureiro e fantástico. O entrelaçamento do ponto de vista também contribui para isso, pois ao mesmo tempo em que há nessa narrativa uma personagem que viveu plenamente o mar, há outro, Dario, que, não sendo marinheiro, sente o mar e seus arredores como um mundo novo:

Antes de segurar os cadernos reparei, pela primeira vez, um quadro na parede fronteira à cama, cena marinha com uma moça sentada sobre a pedra, ante a vastidão do mar e outros recifes, gaivotas sobre sua cabeça e, em volta, o soprar do vento, nota-se pelos cabelos revoltos e o volejar incerto de algumas das gaivotas. Relativo talento do pintor, mas o que importa é ter conseguido sugerir, no pequeno espaço de pouco mais de meio metro de largura por uns vinte centímetros de altura, todo um mundo... (LOPES, 1982, p. 32-33)

O ambiente marítimo em *O passageiro da Nau Catarineta* é percebido, sobretudo, quando da caracterização dos espaços vividos por Luciano, seja o casarão ou o barco. Inclusive, é no período que compreende sua viagem de retorno à Praia Fortuna que mais se pode notar trechos caracterizados do mundo aquático que constituía, pode-se dizer, a essência da vida dessa personagem. Há várias descrições da vida marítima, por exemplo: “Peixes-voadores espantam-se de peixes maiores e sobrevoam rasantes as vagas, parecendo que brincam mutantes de pássaros, mas apenas lutam pela sobrevivência e mergulham adiante onde já não há perigo de serem devorados.” (LOPES, 1982, p. 123).

Encontram-se também muitos trechos em que a geografia do mar é bem descrita aos olhos de um marinheiro em busca de aventura:

Ou poderíamos rumar para San Juan, que te desembarcarei nos braços de Pola. Ou em San Domingos, a velha Ciudad Trujillo, que surgirão barcos no canal com mulheres despidas para nos saudar, e, entre tantas desgastadas, estará Carmem Rojas. Ah, que belos passeios pelas aleias do corpo de Carmem Rojas! Lá começa um caminho de pedras, rota de centena de ilhas, que vai desembocar em Trinidad-Tobago, o resto do caminho saberei como encontrar. (LOPES, 1982, p. 197)

Até mesmo a geografia marítima brasileira é descrita em alguns momentos:

Horas depois ele informou que passariam ao largo do Banco dos Lençóis. Neste trecho existe grande número de baías, frente às quais

se sucedem, paralelas à costas, as ilhas Priá, Irmãos, São Joãozinho, Pirocauá e Maracassumé. Podemos navegar em linha reta, amarrar o timão e ficar livres... (LOPES, 1982, p. 228)

Mas o que mais surge nesse romance como elemento concretizante do ambiente marítimo são os trechos discursivos voltados para a descrição dos navios, sobremaneira do *Esperança*, e dos detalhes das viagens marítimas:

Perto de trinta metros de comprimento, com feridas nas cavernas, rachaduras no mastro, rede de arrasto, esburacada pelos ratos e baratas d'água, que deve ter umas quatrocentas braças, a bomba de porão em estado regular, também a bomba d'água manual. Camarotes do patrão de pesca e do contramestre, outros menores destinados aos pescadores, e, da meia-nau, onde fica a cabine de comando, para a popa, o camarote central, espaçoso, com luxo de poltronas aveludadas [...] Bússola sobre bitácula também com ferrugem, rádio transmissor e receptor, barômetro, relógio, pequena mesa de navegação sem cartas ou compasso. Só os motores estavam cobertos com graxa. Aqui esperando a morte pela decomposição natural de seu madeirame e cordoalho. Deve ter velocidade de uns 15 nós. (LOPES, 1982, p. 37)

Nota-se, nesse pequeno trecho, a presença inúmeras palavras pertencentes ao universo marítimo e tais vocábulos são constantes nessa narrativa tais como nas demais obras de Lopes. Porém, se em *Cais...* o porto e seus arredores, bem como a cidade portuária e os marinheiros náufragos eram quem especificavam o vocabulário marítimo, em *Nau...* essas palavras estarão quase sempre associadas ao navio e à prática da navegação:

Terei ainda de preencher [voz de Luciano, antes da sua partida] o diário de rádio. Frequência 2192 kilociclos. E diário de cronômetros, livro de farmácia, carta-partida, certificado de borda-livre, livro de azimutes. Para que tanto registro, senhor Capataz? Não transportarei carga além dos próprios instrumentos do barco, e um estoque de bebidas, e serei eu o único tripulante, afora alguns marinheiros fantasmas... (LOPES, 1982, p. 115)

E é possível notar que mesmo na terra a presença do mar é forte, enfraquecendo o embate entre terra e mar que há em *Cais...* . O espaço de *Nau...* , portanto é um espaço totalmente dominado pelo mar:

Assim, nem tenho mais certeza se Tereza esteve comigo ontem, recorde que foi ela, aqui, na manhã de ontem, despida, caminhando na extensão da Praia dos Gansos, após eu ter escutado um tipo de balada, e comigo sentou-se à copa da figueira, ao vento e ao barulho das ondas quebrando-se perto, e havia uma mistura de odor de sargaços misturado ao de flores silvestres, de mal-me-queres e margaridas, e bogaris e boninas. (LOPES, 1982, p. 59)

8.4 Metáforas marítimas em *O passageiro da Nau Catarineta*

Tal como *Cais, saudade em pedra*, o romance *O passageiro da Nau Catarineta* apresenta também um mar metafórico, ou seja, que significa muito mais que uma extensa massa líquida que complementa o espaço da narrativa. Nessa obra de Lopes o que se tem é a presença de um marinheiro que pertence ao grande mar, que está em ação no seu meio primordial, enfrentando a força marítima através de uma embarcação.

Não se trata mais de um marinheiro assustado com os terrores de um naufrágio como o que se tem em *Cais saudade em pedra*. Se em *Cais...* o protagonista buscava se recuperar e reunir forças para novamente se lançar ao mar, em *Nau...* Luciano Papallemos não temerá as forças marítimas que podiam impedir sua viagem. Metaforicamente, portanto, *O passageiro da Nau Catarineta*, de acordo com o pensamento aqui desenvolvido, localiza-se no grupo metafórico de dominância exclusiva da água, onde impera o verdadeiro homem do mar.

Em vários momentos é possível confirmar a pureza de Luciano no tocante à formação de sua alma marítima e da consequente consolidação de um caráter de marinheiro. É uma personagem que nasceu da união de um homem do mar com uma mulher também tocada pelos ares marítimos:

Que pergunta a desse menino! Como nascem as ovas dos peixes que se fazem peixes ou o ovo das gaivotas que se fazem gaivotas? Quem sopra o vento e as marés? Era uma vez um garoto, marinheiro nascido, que chegou num barco comprado pelo pai de Marina e resolveu ensinar-lhe a navegar. Demorou-se. Quando menos se esperava ele estava em todo canto [...] Foi quando Marina, quando ela... tão donzela infanta [...] as mãos deles se entrelaçaram de não se largarem, o mundo dele se mudou para os olhos dela, o resto era paisagem nua, dizem que quando se beijaram pela primeira vez ele ficou nos lábios dela para sempre. (LOPES, 1982, p. 27)

Sendo concebido por pessoas tão ligadas ao ambiente marítimo, Luciano se desenvolveu como um verdadeiro homem do mar, aprendendo desde cedo a se relacionar com esse universo aquático. O mar, desse modo, terá para ele dimensões e contornos muito mais amplos do que um homem comum poderia compreender⁶⁹. Inclusive suas primeiras lembranças estavam atreladas a esse mundo do mar:

Minhas primeiras recordações de um lar estavam relacionadas a estreitos camarotes e porões e fios e caos e rede de pesca na popa do Esperança e Marina esquentando comida preparada por mulheres de pescadores e, de noite, olhando para o escuro mar e gritando Marinheiro! Marinheiro! Se algum peixe se debatia à tona. (LOPES, 1982, p. 76)

Como parte desse aprofundamento no mundo marítimo, desenvolve-se nessa personagem uma relação muito estreita entre ela e a embarcação em que foi criada. Essa relação pode ser utilizada como exemplo do modo como geralmente os marinheiros compreendem o navio. Em *Cais...* e mesmo em *Maria de cada porto* é

⁶⁹ Dario, também narrador e personagem de *Nau ...* é um exemplo de homem comum, não afeito ao mar e aos perigos escondidos nessa vastidão aquática: “Convidaram-me [voz de Dario, já no fim do romance, quando ele resolve visitar a Praia Fortuna de Luciano] a ir nadando até à praia. Olhem, eu tenho medo de mar, de peixes, de piaba, de caranguejo, do que está por baixo dessas vagas, que pode ser uma moreia gigante da era mesozoica, até e algum pterodátilo de remotas eras que possa estar me espreitando de trás de penedos. De mais a mais, não chega meu raio de nado a vinte braçadas, me deixem ir mesmo no caíque.” (LOPES, 1982, p. 237). É interessante notar como o mar surge para Dario como de fato um outro mundo, onde apenas os iniciados ou os nele nascidos conseguem viver sem medo. Uma característica bastante comum das pessoas não adaptadas ao mundo marítimo é o enjoo durante as viagens de barcos. Dario também é vítima desse mal: “E tratei de ingerir a pílula contra enjoo para poder ao menos contemplar os barcos e jangadas que transitavam à nossa volta, e poder aceitar uns goles de uísque do copo de Fernanda.” (LOPES, 1982, p. 233)

comum o protagonista associar o navio a uma casa, a um lar, sendo o marinheiro, portanto, habitante do mundo marítimo. Porém, Luciano vai além, pois para ele o navio é mais que uma casa, é uma espécie de ventre:

A vida inteira não pensei noutra coisa senão regressar a Praia Fortuna. Mesmo quando recebi, mais tarde, as cartas informando da morte de Marina. Se não restava ela como estímulo ao meu regresso, restava o *Esperança*, a bordo do qual nasci numa madrugada, e passou a ser o meu segundo ventre materno. (LOPES, 1982, p. 62)

Em *Maria de cada porto* e em *Cais, saudade em pedra* tem-se personagens que vivem em embarcações de guerra, que apesar de se declararem marinheiros e lobos do mar, não tiveram uma criação tão intensamente relacionada ao mar e à embarcação como teve Luciano Papallemos, nascido e criado sobre as águas⁷⁰. De fato, em *O passageiro da Nau Catarineta* tem-se como espaços principais não mais a cidade marítima, mas o navio e o mar⁷¹. A costa surge como espacialidade importante também, mas em termos de dominância e importância, o mar e o navio constituem o verdadeiro campo espacial desse romance de Lopes e isso fica bem evidente no modo como o protagonista, desde a infância, converte a terra firme em mar, como se a água fosse de fato seu espaço primordial:

Em torno do meu cavalo e arreios e armaduras e elmos, outros recifes menores que avançavam mar adentro, na frente desta Praia Fortuna, eram guerreiros inimigos em campos aberto e as ondas vastos amarelos de cevada e trigo, e as pequenas marolas nas superfícies das vagas são as saliências de um terreno vasto, sem fim de tão amplo, onde corre meu cavalo e correrá sempre, sem jamais encontrar fim [...] (LOPES, 1982, p. 60)

⁷⁰ Ao menos é o que se depreende do relato. Não há em *Cais...*, por exemplo, informações que possam assegurar que o protagonista teve uma infância tão atrelada ao mundo marítimo como a de Luciano.

⁷¹ Marcela, a protagonista de *A ostra e o vento*, é uma personagem que se aproxima de Luciano no que diz respeito à estreita e precoce ligação com o mar. A garota de *A ostra* foi para a ilha quando ainda era criança e também passou a se relacionar com o mundo marítimo de modo muito mais intenso.

Desse modo, pode-se dizer que o navio em *Nau...* assume, de modo até bem claro, um revestimento metafórico que o transforma em uma espécie de complemento do marinheiro. É como se para o marinheiro puro o navio fosse uma extensão do seu corpo, ou outro ser vivo, sua mãe, que o mantém vivo e protegido em meio às adversidades do mar. Em romance de ambiente marítimo, ou simplesmente do mar, o navio jamais será um simples meio de transporte. Marinheiro e embarcação se completam a fim de, juntos, poderem enfrentar de modo pleno o mar enquanto espaço.

Só quando a *Nau Catarineta* caturrou ao enfrentar as primeiras vagas, o Gajeiro pôs a cabeça fora do cesto-de-gávea e sua voz troou:

– Hei, Capitan! O mar é nosso!

Sim, Gajeiro, o mar é nosso, nosso o mundo flutuante que é este barco. (LOPES, 1982, p. 120)

Um fato que também contribui para caracterizar Luciano como um verdadeiro homem do mar é a forte presença da tradição náutica em sua vida. Desde a infância, essa personagem vivencia e mesmo participa de festejos relacionados a lendas marítimas que, por sua vez, remontam a tradições muito antigas como, por exemplo, a história da *Nau Catarineta* que deu origem a diversas marujadas que ainda hoje são dramatizadas no Brasil. Quando criança, Luciano participava dessas dramatizações e sempre se colocava no lugar do herói medieval que devia salvar a princesa das garras no malfeitor:

Ele olha para cima [Luciano ao regressar para Praia Fortuna, depois de longo tempo], onde o mastro erguido entre as ruínas da antiga guarita. Doze metros de mastro, com enxárcias apodrecidas. Lembra quando toda a população de Camarái, e os pescadores da Praia dos Gansos, aqui subiam para os folguedos da Chegança dos Marujos, a Marujada do Pico Gajeiro, como se dizia, por dias se cantava e dançava o romance da *Nau Catarineta*. Do Capitão da Armada, da Bela Infanta. Subia o Gajeiro ao cesto-de-gávea armado no topo do mastro, aclamado pelos violões, maracás, ganzares, aos gritos de cristãos e mouros, Oliveiros e Ferrabrás, a linda e loura Salóia, e os cantores do Capitão-Piloto [...] (LOPES, 1982, p. 54)

Esse contato íntimo com as lendas e mitos do universo marítimo constituem o que se pode chamar as raízes marítimas de Luciano Papallemos. Esses festejos, mais o fato de ter ele nascido dentro um navio e, muito cedo, enfrentado os perigos náuticos fazem dessa personagem um verdadeiro homem do mar que nunca teve outra vivência senão essa associada ao universo marítimo.

Sua ligação com o mar era tão intensa que mesmo em terra ele sentia o eterno movimento das ondas: “Ao interromperes as festanças, pela madrugada, ficava sozinho e subia para o cesto-da-gávea, sonhando de navegar pelos mares sem fim, até sentia o Pico do Gajeiro jogar e caturrar como as caravelas sob temporal.” (LOPES, 1982, p. 55) E é sobretudo devido a esse contato precoce com as marujadas que Luciano vai desenvolver certo gosto pela exploração tradicional do mar, algo próximo do que fazia os primeiros navegantes que cruzaram o Atlântico. Apesar de ter servido em navios de guerra modernos, Luciano busca mesmo é a exploração intensa, direta do mar, sem muitas interferências tecnológicas. Parece mesmo que quer ele a todo o momento provar-se um verdadeiro homem do mar, tal como um antigo navegante. Desejava ele, a bordo e no comando do *Nau Catarineta* navegar pelos mares antigos, dos antepassados, navegar no próprio passado marítimo a fim de talvez regressar no tempo e novamente poder viver sua infância tão alegre ao lado de sua mãe:

E Luciano acompanhava o operário a fixar na popa a chapa de bronze com a gravação do nome *Nau Catarineta*. Reclamava os salva-vidas com os mesmos nomes gravados a fogo. E nas boias. Quero o nome em baixo-relevo até nas duas âncoras que vão trocar. Depois, a compensação da bússola, do rádio transmissor. Sextante? Se bem que nem precisemos. Navegaremos costeando. Bastaria um astrolábio, como os antigos nautas. Me encontrem um astrolábio! Os primeiros dias serão no Golfo do México. Correntes marítimas, mar alto, sem referência da costa. Um astrolábio! (LOPES, 1982, p. 98)

Deve-se ressaltar ainda que a presença da marujada da *Nau Catarineta* no enredo desse romance de Lopes é talvez o elemento que mais atrela essa personagem ao mar. Essas dramatizações constituem um elo entre a tradição náutica brasileira e a portuguesa, porém, nesse momento cabem alguns

questionamentos que vêm ao encontro de outras ideias presente nesse estudo das obras de Lopes: pode-se falar em um mar brasileiro? Não estaria a ideia de mar tão intensamente associada à língua a ponto de apenas falarmos de um mar português? Ou ainda: não se poderia entender a presença da marujada nesse romance de Lopes como uma das mais fortes marcas do universalismo do mundo marítimo?

Parece de fato que tais questionamentos são válidos, ou seja, o mar do português e do brasileiro é o mesmo, mas os portugueses vivenciaram, e ainda vivenciam devido à geografia, de modo mais intenso esse mundo do mar. Por outro lado, o que aqui se disse acerca do mar, com base nas ideias, sobretudo, de Bachelard, valida a ideia de um mar único, que transcende o conceito de nação e apenas associa-se às percepções e à categorização linguística do mundo. E se transcendermos à categorização linguística e nos determos apenas à percepção, ao imaginário puro aí sim tocamos as imagens primordiais ou profundas do mar, aquilo que de fato ele desperta em todos, independentemente da língua ou nação do indivíduo. A marujada é assim um bom exemplo de como a espacialidade marítima é de fato um mundo próprio, com seus mitos e lendas. Desse modo, essa infância de Luciano Papallemos pode ser entendida como totalmente voltada para o universo marítimo, servindo para moldar o caráter de um futuro, e verdadeiro, homem do mar, representante de uma espacialidade única.

Tal como as marujadas, há também nesse romance de Lopes muito do fantástico que sempre habitou o mundo marítimo. Pode-se mesmo dizer que essa obra de Lopes é tão intensamente fantástica quanto *A ostra e o vento*. Nos dois romances, por exemplo, há a presença de personagens estranhos, que parecem projeção psicológica de outros personagens, mas que ganham vida no relato, recebem materialidade sem, no entanto, serem plenamente reais: Saulo em *A ostra...* e Teresa em *Nau...* .

O vulto de Teresa, sorrateiro, parado ao lado da cabine, segurando-se à borda, atraído pelo barulho da garrafa, contemplou-o inerte por instantes [vê-se que discursivamente Teresa existe, ou seja o narrador dá vida a ela], olhou para o cesto-de-água e resolveu caminhar para ele. Agachou-se, segurou-lhe a mão e a colocou sobre o seio. Para ela existiam apenas os dois ali, sobre o convés de um barco no meio do mar. (LOPES, 1982, p. 127)

A tempestade também surge em *Nau...* como um elemento desencadeador do fantástico, porém há de se ressaltar que nesse romance de Lopes a tempestade não assume importantes ares metafóricos tal como ocorre em *A ostra e o vento*. Em *O passageiro da Nau Catarineta* a tempestade não se configura como o cerne do desenlace da história contada, ela é apenas um evento a mais, uma metáfora dentre outras, mas não a dominante. O que fica bem perceptível é que nesse romance de Lopes o mar representa a origem de Luciano, o verdadeiro espaço do marinheiro. Essa é a metáfora dominante dessa narrativa: o mar enquanto pátria. Se em *Maria de cada porto* se tem o panorama do universo marítimo enquanto espacialidade e em *Cais, saudade em pedra* a presença da porção seca desse mundo, sempre inferior e sob influência do mar, angustiando o marinheiro que deseja voltar para as aventuras, em *O passageiro da Nau Catarineta* o que se tem é o mar pleno, a presença pura do constante conflito entre o homem e as ondas, entre o marinheiro e a imensidão, entre a vida e a morte. É a dominância da água, o espaço de fato marítimo.

A presença das tradições náuticas, do fantástico, da vontade de Luciano em explorar o mar como os antigos navegantes, todos esses fatores concorrem para que o mar desse romance de Lopes se configure como uma plena espacialidade. Porém é preciso acrescentar a essa ideia de mar-pátria a figura da embarcação que nesse romance de Lopes toca o estatuto da personagem tal como a ilha de *A ostra e o vento*. Desse modo a nau Catarineta pode ser interpretada como a fusão de Teresa, Marina e Luciano, ou seja, são eles todos caminhantes desse espaço infinito que é o mar. Se o homem necessita de um instrumento para sentir toda a potencialidade espacial do mar⁷², esse romance de Lopes é um exemplo de maximização desse instrumento que é o que ocorre, de fato, entre os navegantes e seus navios: eles se tornam um só. O verdadeiro homem do mar consegue viver e sentir plenamente a dimensão espacial do mar, porque consegue andar sobre ele, caminhar sobre as águas. A própria personalização dos navios está, pode-se dizer, associada a esse fato. A vida que se atribui à embarcação não tem outra fonte senão o navegador.

⁷² Desde o mestrado defende-se essa ideia de que o mar para ser pleno espaço necessita da embarcação, caso contrário ele age não como espaço primordial, mas como espacialidade coordenadora de outros espaços, dando os tons caracterizadores de lugares como a costa, a ilha, o porto e outros.

Assim, em *O passageiro da Nau Catarineta* há a presença de um mar profundo, espaço fantástico de aventuras e sem fim, de eterna busca e movimento. Navio e mar fundem-se e constituem o verdadeiro espaço dessa narrativa. A presença de espaços como a costa e as vilas de pescadores não chegam, nessa obra, a sobrepujar o mar e nem mesmo chegam a ter o mesmo peso que tem a cidade portuária em *Cais, saudade em pedra*. Aqui o que se tem é o verdadeiro homem do mar no seu espaço primordial, em sua pátria: o navio e a vastidão marítima. Vê-se, portanto, que o mar nesse romance de Lopes jamais pode ser visto como um acessório, ou uma complementação espacial da narrativa. É ele o próprio mundo de Luciano e da Nau: “A pátria da Nau Catarineta é o mar. Como Polifemo, sou também um filho de Netuno.” (LOPES, 1982, p. 115)

9 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

O interesse em estudar as obras de Moacir Costa Lopes surgiu em 2006 quando tomamos conhecimento do filme *A ostra e o vento* e, posteriormente, do romance homônimo. Essa narrativa, a mais conhecida de Lopes, já deixava claro que a prosa desse autor possuía algumas singularidades como, por exemplo, a densa introspecção e a espacialidade marítima. Moacir era, inclusive, conhecido como romancista do mar, fato que influenciou todas as análises que fizemos, uma vez que sempre se buscou explicar o que significa ser um romancista do mar ou ainda em que sentido poder-se-ia falar que as obras de Moacir C. Lopes eram do mar.

Quando da análise, no mestrado, do romance *A ostra e o vento*, foi possível formular uma resposta para essas questões: Lopes poderia ser considerado um romancista do mar porque em suas narrativas o mar não era apenas cenário estático, mas algo mais, uma espacialidade viva, quase uma personagem. Desse modo, o mar assumia um significado maior, metafórico, o que exigiria uma leitura mais profunda para que se pudesse entender seu real papel na narrativa em questão. Ficou claro, naquele momento, que o autor de *A ostra e o vento* abordava espaços ainda pouco detalhados em nossa literatura.

Esse conjunto de espaços ou essa espacialidade marítima de Moacir C. Lopes compreendia o que, ainda durante o estudo de mestrado, denominamos ambiente marítimo. Porém, o estudo de apenas um romance seria insuficiente para bem exemplificar e validar essa espacialidade. Tendo Lopes uma vasta produção, fazia-se necessário estudar outras narrativas desse autor a fim de verificar como o mar era representado em seus romances.

No doutorado, portanto, o que se pretendia era estudar ao menos três romances de Lopes a fim de aprofundar o que foi feito no mestrado. As obras selecionadas foram *Maria de cada porto*, *Cais*, *saudade em pedra* e *O passageiro da Nau Catarineta*. Após analisar essas obras pelo viés metafórico, foi possível verificar que de fato o mar nas narrativas de Lopes é uma espécie de coordenador de múltiplos espaços, formando o ambiente marítimo.

As análises feitas permitiram uma observação detalhada do universo marítimo de Moacir C. Lopes e sua divisão em duas zonas com suas conseqüentes cadeias metafóricas, sendo que todas remetem ao elemento água que estrutura o imaginário do mar. Lopes fez uso do que aqui foi chamado de metáforas marítimas profundas, ou seja, o significado que o mar assume em suas obras toca o universal, uma vez que, embora traga em diversos momentos a cor local, está relacionado com um imaginário marítimo que transcende as fronteiras nacionais.

Desse modo, é possível, agora, afirmar que Moacir C. Lopes é um romancista do mar porque em suas obras essa vasta extensão de água é a força motriz de suas narrativas que são atreladas aos lugares que compõe o ambiente marítimo. Pode-se, assim, assegurar que de fato o mar na obra desse autor não é um mar paisagístico ou que tem como função tecer um pano de fundo para as ações narrativas, mas sim uma força estruturante do universo diegético.

Foi possível notar também que as narrativas de Moacir C. Lopes fazem parte de uma espécie de projeto contido em *Maria de cada porto*, obra que neste estudo foi chamada de protorromance. De fato, o talvez maior empenho de Lopes enquanto romancista foi em desenvolver, no Brasil, uma narrativa puramente marítima, ou seja, explorar literariamente o mar e seu entorno. Pode-se afirmar que Lopes conseguiu realizar seu objetivo, pois, em suas obras, o que é validado, sobretudo, pelas análises feitas neste estudo, é possível perceber uma abordagem do folclore marítimo, da linguagem de marinheiro e do modo de vida daqueles que vivem no e do mar.

Ao fazer isso, Moacir C. Lopes alocou suas narrativas em uma posição estranha dentro da classificação usual dos romances brasileiros, uma vez que o mar de suas obras não o torna nem urbano, nem regional. A conclusão que chegamos neste estudo é que ao descrever o ambiente marítimo e nele situar suas narrativas, Lopes conseguiu se posicionar em uma terceira faixa espacial, a marítima, que parece ser a única possível para classificar suas obras. Temos, por fim, um autor que buscou a exploração literária da espacialidade marítima e em grande parte conseguiu êxito, pois praticamente toda sua produção romanesca estrutura-se tomando o mar como referencial máximo. Trata-se, de fato, de um romancista do mar.

REFERÊNCIAS

A crítica e o romance rural. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 48, n. 1, p.85-100, 2008. Semestral. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/936>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

ALMEIDA, Carlos Eduardo de. O romance regionalista dos anos de 1930. In: SALES, Germana; SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Literatura brasileira: região, nação, globalização**. Campinas: Pontes, 2013. Cap. 2. p. 31-41.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

BOOTH, Wayne C. A retórica da ficção. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcária, 1980.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006

_____. **O ser e o tempo da poesia**. 8. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2010).

BUENO, Luís et al. Provincianismo e literatura mundial. In: SALES, Germana; SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Literatura brasileira: região, nação, globalização**. Campinas: Pontes, 2013. Cap. 2. p. 173-191.

CAMÕES, Luís de. **Lírica**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço: (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assomoir. **Rev. Let.**, São Paulo, v. 46, n. 1, p.29-61, jun. 2006.

_____. **Formação da literatura brasileira: Momentos Decisivos**. 3. ed. São Paulo: Martins Editora, 1969. 2º volume.

_____. **O estudo analítico do poema**. 6. ed. São Paulo: Humanitas, 2009.

_____. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: _____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. P. 94-124.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Princípios).

DURANT, Gilbert. **O imaginário**. Tradução René Eve Levié. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido**. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

FODY III, Michael. **Criação e técnica no romance de Moacir C. Lopes**. Tradução ? Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

GOES, Fernando. **A metáfora da tempestade marítima em A ostra e o vento**. Dissertação de mestrado. IEL – UNICAMP, 2011.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico da língua portuguesa**. Editora Objetiva, Versão 1.0 – 2001.

HUME, David. **Tratado da natureza humana**. Tradução Déborah Danowski. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. Tradução Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. In: ROCHA, J. C. C. (Org.). **Teoria da Ficção**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 65-77.

JOHNSON, Steven. Complexidade urbana e enredo romanesco. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Csacnaify, 2009. Cap. 4. p. 865-886. Tradução de Denise Bottman.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, Moacir Costa. **Cais, saudade em pedra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1973.

_____. **Maria de cada porto**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1977.

_____. **A situação do escritor e do livro no Brasil**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

_____. **A ostra e o vento**. 7. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2000

LOPES, Edward. **Metáfora**. São Paulo: Editora Atual, 1986.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. Tradução Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga et al. Urupês: contos sobre fatos no modo de dizer da fábula. In: SALES, Germana; SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Literatura brasileira: região, nação, globalização**. Campinas: Pontes, 2013, p. 173-191.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (Org.). **O conto regionalista: Do romantismo ao pré-modernismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **O espaço no conto regionalista brasileiro**. 1994. 262 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Departamento de Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

MARTINS, W. **Pontos de vista**. São Paulo: T.A Queiroz, Editor, 1992. (Vol. 4).

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de Ficção**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (História da Literatura Brasileira). Direção de Álvaro Lins.

PORTO, Leonardo Sartori. **Hume**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, Kindle.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Estudos literários**. Livraria José Olympio Editora, 1972.

PY, Fernando. Temas e motivos em *Belona, latitude noite*. In: LOPES, Moacir C. **Belona, latitude noite**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975, p. 15-18.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro; GRÁCIA-RODRIGES, Kelcilene. Fortuna e infortúnios do regionalismo. In: SALES, Germana; SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Literatura brasileira: região, nação, globalização**. Campinas: Pontes, 2013, p. 263-290.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução Caio Meira. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM MOACIR C. LOPES⁷³

Moacir Costa Lopes estreou na literatura brasileira em 1959 com o romance *Maria de cada porto*. Desde essa primeira obra, esse autor já demonstrava seu apreço pelo que se pode chamar de mundo marítimo. Tendo sido marinheiro, Lopes soube bem aproveitar sua experiência náutica para confeccionar narrativas em que o espaço quase sempre surge atrelado à imponente figura do mar. Em 2006, esse autor despertou nosso interesse na FCL-Unesp/Araraquara devido não apenas à peculiaridade da sua temática, mas também ao fato de ser pouco estudado.

Assim, deu-se início a um estágio departamental em que se buscava estudar a obra mais conhecida de Lopes, o romance *A ostra e o vento*, que, inclusive, motivou em 1998 um longa metragem dirigido pelo diretor Walter Lima Jr. Esse estágio logo foi convertido em um projeto enviado para a Fapesp a fim de pleitear bolsa de iniciação científica, o que foi conseguido no início de 2007. Estando Moacir Lopes, a essa altura, ainda vivo, tentou-se contato com ele por e-mail e fez-se uma entrevista, com a ajuda do professor Luiz Gonzaga Marchezan.

Até aquele momento, tínhamos notícia de apenas uma entrevista de Lopes, realizada pela jornalista Eneida de Moraes e publicada em livro no ano de 1962. Sendo uma entrevista antiga, optou-se então por entrevistar esse autor novamente. Lopes faleceu em 2010, tendo deixado vários romances que ainda carecem de estudos acadêmicos. No momento, algumas de suas obras norteiam uma tese de doutorado que se realiza na FCL-Unesp / Araraquara.

Tenho notícia de uma única entrevista sua, da década de 60. Nela (tenho somente notícia dela!) você comenta o seu processo criativo. Gostaria de retomar esse assunto? Como se estabelece seu processo criativo?

⁷³ Esta entrevista ainda não foi publicada em nenhuma revista acadêmica.

Moacir C. Lopes – Tenho participado de entrevistas, não me furto a elas. Meu processo criativo é por vezes complicado, porque exige sempre pesquisa sobre o tema a ser explorado, afinal o autor deve estar muito consciente do que vai escrever. A primeira providência, ao estabelecer o tema, é escolher os personagens que viverão a história, e acho que cada um deles precisa ter força suficiente, cada um reforçando o outro, com características individuais. Tenho me servido de pessoas reais para transformá-las em personagens, por vezes eu encaixo minhas vivências próprias, sou eu mesmo na pele de determinado personagem, como ocorreu no meu primeiro romance, *Maria de cada porto*, e nos segundo e terceiro. Em segundo lugar, se a história deve ser contada na primeira pessoa ou na terceira, se a narração será no presente ou no passado, ou simultaneamente, ou fora do tempo, ou no tempo circular, como no caso de *A ostra e o vento*. Cada uma dessas fórmulas exige um estilo narrativo diferente. Cada livro exige uma linguagem específica, para que o autor não se repita, embora seu estilo seja pessoal. O espaço é outro fator preponderante. A narrativa na primeira pessoa requer detalhes espaciais e fluxo de consciência, por se tratar de um personagem vivendo seus próprios tempo e espaço em conjunção com outros personagens que têm seu tempo e seu espaço específicos. A narrativa no tempo presente exige maior acuidade do autor, porque ele fica mais próximo do leitor, é como se esteja mostrando ao leitor o que está ocorrendo naquele momento em que ele lê o livro. Já o espaço é fundamental, porque o personagem se encontra em tal e qual ambiente, onde até os objetos funcionam como símbolos, com afetividade, mnemonicamente. A noite só é noite se influencia psiquicamente e tem sua finalidade na narrativa, como uma tempestade, um sorriso, uma posse sexual. Explorei ao extremo a espacialidade em outro de meus romances, *Belona, latitude noite*, que é a história de um navio mercante que parte de Belém com destino a Salvador e se perde na eternidade, não chega a lugar nenhum, os passageiros vão morrendo (em 1918, durante a Gripe Espanhola) e o navio se desintegrando na ferrugem. Costumo escrever 5 a 6 vezes o texto até dá-lo como definitivo. A primeira versão é apenas o esboço, a última é só para cuidar da linguagem, cortar e substituir palavras, verbalizar ou adjetivar um substantivo (ex.: fulano é tratado mulhermente, fulano mulherou, estarlaremos: estaremos lá). Várias vezes comecei um romance na primeira pessoa, não deu certo, tive que mudar para a terceira. Houve personagens que cresceram demais no andamento do livro, fugiram ao meu controle, tive que refazer o texto para dar-lhe maior importância no

conjunto. Outros, para quem previa importância, acabaram se perdendo, tive que eliminá-los. Dou como exemplo o personagem Capitão Lúcio, do meu romance *Belona, latitude noite*. De início ele era apenas um figurante no comando do navio. Lá para a terceira versão, ele fugiu ao meu controle, cresceu de tal forma que passei a dar-lhe destaque na história, a tal ponto que ele foi o personagem mais comentado na tese de doutorado de uma professora norte-americana, Winnifred H. Osta, da Universidade de Arizona, EUA.

Você se localiza dentro do pensamento de uma geração de escritores?

Moacir C. Lopes – O escritor é muito intuitivo, individualista. A geração de escritores brasileiros mais importante foi a de 30, de que se destacou Graciliano Ramos. E a de 45, com destaque para Guimarães Rosa. Ambos exerceram influência importante. Sem contar com obras não ficcionais, como *Os sertões* e *Casa Grande & senzala*. Internacionalmente, foi a geração latino-americana dos anos 60/70. Mas não me enquadrei em nenhuma delas, porque estava construindo minha obra sem me preocupar com o que estava sendo feito aqui ou lá fora. Coincidentemente, eu estava em sintonia, inconsciente, com outros escritores latino-americanos que estavam se afirmando, como Jorge Luis Borges, Julio Cortazar, Mario Vargas Llosa, Francisco Ayala, Carlos Fuentes, Gabriel Garcia Marquez. Vivia-se ditaduras e movimentos de revolta em vários países. E com o surgimento da televisão, que passou a usar a linguagem mais mediocrizada possível, banalizada, do lugar-comum, a literatura passou a ser mais simbólica, intimista, surgindo então a corrente do realismo mágico, do realismo fantástico, literatura do absurdo. Nessa corrente é que eu podia me enquadrar, sem consciência, como já afirmei.

Por que você sempre se esquivou de entrevistas e de manifestos literários? (Pelo menos, não os conheço, se existam).

Moacir C. Lopes – Não tenho me esquivado de entrevistas. Quanto a manifestos, o mais importante, no Brasil, foi o da Semana de Arte Moderna, de 1922, que gerou as gerações de 30 e 45. Com o golpe militar de 1964, os militares pretenderam eliminar a cultura brasileira, porque os incomodava, era perigosa. E

tratou de mediocrizar, robotizar o mais possível a população, para que não se pensasse, qualquer manifesto em prol da cultura brasileira era subversivo. Mas nunca fui ausente, tenho participado de congressos e debates, no País inteiro, sempre em defesa da literatura e da cultura brasileiras. Para se organizar outro manifesto, teria que ser em base revolucionária, social e política, para sacudir a sociedade inteira, fazê-la acordar dessa letargia. Alguns movimentos como Tropicalismo, Concretismo, *New Criticism*, só serviram à ditadura. Hoje, como consequência, estamos acompanhando o grau de deterioração da sociedade, a partir da presidência da República, ao Congresso Nacional, à Justiça, a parte da mídia. Eu mesmo, nos anos 80, cheguei a propor uma nova Semana de Arte Moderna, mas não obtive resposta de meus pares na literatura.

Quem é Moacir Costa Lopes leitor da literatura nacional e internacional?

Moacir C. Lopes – Enquadrando-me como leitor, devo dizer que minhas primeiras leituras foi a literatura de cordel, ainda garoto. Como marinheiro, a bordo de navios, é que comecei a ler romances e poesia. Depois de ler muito, e pensando em me tornar escritor, passei a uma leitura mais seletiva, com objetivo de analisar o estilo de cada autor, sua visão-de-mundo. Comecei com os franceses, clássicos antigos e aos mais recentes, como Gustave Flaubert, Balzac, Anatole France, Maupassant, Stendhal. Passei para a literatura russa, com destaque para Dostoievski, Tolstoi, Tchecov. Depois, passei para a inglesa. Só então passei para a portuguesa, e finalmente a brasileira, onde me debrucei com maior afinco, em função da linguagem que eu buscava. Afora os clássicos, como Homero, Dante, Cervantes, Goethe e tantos outros. Nesse ínterim, achando que precisava ampliar minha cultura geral, eu lia sobre tudo, mais filosofia, mitologia, antropologia física e cultural, religiões, até psicanálise e espiritismo, para entender melhor a evolução do homem. Debrucei-me sempre no estudo da cultura brasileira, desde a ibérica aqui chegada com o colonizador, nosso folclore, nossos mitos. Sempre li também muita poesia, com destaque para Drummond, Jorge de Lima, Fernando Pessoa, Federico Garcia Lorca, Pablo Neruda.

Qual a sua opinião (que achei muito interessante) sobre observação de M. Cavalcanti Proença, de que sua obra volta-se para uma temática marítima?

Moacir C. Lopes – Pelo fato de eu ter sido marinheiro durante 8 anos, de 1942 a 1950, embarcado em navios de guerra, participando de comboios e patrulhamentos, viajando pelo País inteiro e por vários países estrangeiros, o mar passou a exercer grande influência sobre mim, a ponto de eu o transformar em personagem quase vivo em grande parte de meus romances. Quando estreei, com *Maria de cada porto*, em dezembro de 1959, M. Cavalcanti Proença salientou esse aspecto, e vários outros críticos o seguiram. Jorge Amado passou a designar-me como o “Romancista do mar”. Nesse mês de janeiro de 2007, foi realizado um documentário cujo título é “Moacir C. Lopes, o romancista do mar”, que deverá ser exibido no princípio de março na TVE (canal 18 da tv a cabo). Realmente, a maioria de meus romances, e um livro de contos, é sobre tema de mar. Dou-me a liberdade de assim me considerar, por ser o escritor que mais tem explorado esse tema, até internacionalmente, com exceção de Joseph Conrad, cuja extensa obra é toda sobre tema de mar. Sem esquecer *Odisséia*, de Homero, Jasão e os Argonautas, da mitologia grega, e as lendas de Simbad, o marujo, das *Mil e uma noites*. Mesmo o norte-americano Herman Melville, com a mais clássica obra sobre o tema, *Moby Dick*, não escreveu muito mais sobre o mar. Nem Jack London. Nem o francês Pierre Loti. Charles Morgan, romancista inglês, que foi comandante de navio, nunca explorou o tema. No Brasil, foram muito poucos. Nem mesmo o poema *O Navio Negroiro*, de Castro Alves, se enquadra nessa categoria. Jorge Amado tem *Mar morto* e *Os velhos marinheiros*. Virgílio Várzea, escritor catarinense, contribuiu em parte. Geir Campos, muito bom poeta brasileiro, também comissário de bordo, pouco escreveu sobre mar. Mas tenho saído de vez em quando desse tema, como em *Por aqui não passaram rebanhos*, e no romance histórico *O Almirante Negro (Revolta da Chibata – a vingança)*, e no que publicarei neste primeiro semestre de 2007, *A ressurreição de Antônio Conselheiro e a de seus 12 apóstolos*, sobre a Guerra de Canudos.

Por que Moacir Costa Lopes é conhecido nos E.U.A.?

Moacir C. Lopes – As primeiras repercussões no estrangeiro sobre minha obra aconteceram em países comunistas, Rússia, Tchecoslováquia, Polônia, Bulgária, Ucrânia. Nos Estados Unidos, aconteceu com a edição do meu quarto romance, *A*

ostra e o vento. Um professor norte-americano, que ensinava Português na Universidade de Arizona, promoveu ampla divulgação desse livro, resultando inúmeros estudos universitários, incluindo 3 teses de doutorado de professores, estendendo-se a outras universidades daquele país. Uma revista de lá publicou resenha de *A ostra e o vento*, afirmando: “Obra imprescindível aos estudiosos da técnica do romance”, o que despertou interesse. Além disso, dois agentes de cinema providenciaram roteiros e os divulgaram entre os importantes cineastas em voga nos anos 60/70, inclusive Federico Fellini, Bergman, Antonioni, e outros norte-americanos. Os estúdios da Universal Pictures, que visitei, tem ainda em análise um desses roteiros. Em 1978, foi organizado um Simpósio sobre minha obra, na Califórnia e em Arizona, do qual participei, quando efetuei palestras em várias universidades em Los Angeles, San Diego, Santa Barbara, e em Tucson, Arizona. Em 1997, esse livro foi adaptado para o cinema, no Brasil.

Rio de Janeiro, 4 de fevereiro, 2007

**APÊNDICE B – Artigo publicado na
Revista Virtual de Letras, v. 05, nº 02,
ago./dez, 2013
ISSN: 2176-9125**

**MOACIR COSTA LOPES, UM AUTOR PÓS-MODERNO?
MOACIR COSTA LOPES A POSTMODERN AUTHOR?**

**Fernando Góes
Doutorando em Estudos Literários⁷⁴
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus
de Araraquara / Faculdade de Ciências e Letras
(falecomgoes@gmail.com)**

RESUMO: O presente estudo pretende observar o pós-moderno na literatura e verificar a existência de traços dessa estética em obras de Moacir Costa Lopes. Esse autor estreou na literatura brasileira em 1959 com o romance *Maria de cada porto*, obra que despertou a atenção dos críticos devido à temática marítima e ao estilo diferenciado. Porém, foi somente em 1964, ano da publicação de *A ostra e o vento*, que Moacir ganhou certa notoriedade. Algumas características da prosa de Lopes como a fragmentação do enredo, a presença do gênero fantástico e a linguagem poética utilizada podem levar o estudioso de sua obra a considerá-lo um escritor pós-moderno. Porém, após melhor compreender a estética dita pós-moderna, nota-se que Lopes é muito mais um experimentalista do gênero romance do que um autor pós-moderno.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Pós-modernismo; Moacir Costa Lopes; Romance;

ABSTRACT: This study aims to observe the postmodern literature and check the existence of traces of this aesthetic in Moacir Costa Lopes works. This author debuted on Brazilian literature in 1959 with the novel *Maria of each port*, a work that caught the attention of critics due to the maritime theme and distinctive style. But it was only in 1964, the year of publication of *The Oyster and the Wind*, that Moacir gained some notoriety. Some features of the prose of Lopes as the fragmentation of the plot, the presence of the fantastic genre and poetic language used can lead the researcher of his work to consider him a postmodern writer. However, after better understand postmodern aesthetic, we note that Lopes is much more an experimentalist novel genre than a postmodern author.

⁷⁴ CAPES

Key-words: Brazilian literature; Postmodernism; Moacir Costa Lopes; Novel;

Buscar uma definição precisa do pós-modernismo é algo difícil e até mesmo desafiador, devido aos muitos entraves e questionamentos que a questão evoca. A complexidade do pós-moderno recai metade para cada lado do termo. A partícula pós incomoda tanto quanto o moderno que a ela se liga. A própria definição de moderno não é algo fácil e até hoje desperta discussões, o que se dirá de um conceito que pretende algo que está, ao menos terminologicamente, além da modernidade:

A definição da pós-modernidade oscila, de autor a autor, entre o estabelecimento de uma periodização histórica, uma descrição de traços de estilo, ou uma enumeração de posturas filosóficas e existenciais. [...] Vista historicamente, a pós-modernidade, como parece indicar a partícula pós, seria o movimento estético que veio depois da modernidade e a ela se opõe. Começam aí as contradições e dificuldades conceituais." (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 180).

Vale ressaltar que o moderno que foi combatido pelos pós-modernistas não é o mesmo moderno do início do século XX. Existiram vários modernismos que acompanharam e evolução da sociedade capitalista. Os pós-modernos dedicaram-se a combater um modernismo específico:

Evidentemente, o modernismo nunca foi um fenômeno monolítico [...] Foi uma imagem específica do modernismo que se converteu no pomo da discórdia para os pós-modernos, e esta imagem deve ser reconstruída se pretendemos entender a problemática relação do pós-modernismo com a tradição modernista, bem como sua reivindicação de diferença. (HUYSEN, 1991, p. 27).

Essa imagem combatida refletia um modernismo acadêmico, institucionalizado que, de certo modo, excitava o combate no campo da arte, o conflito entre o clássico e o novo que então surgia.

O fato é que houve uma inegável mudança no mundo após a segunda guerra mundial e tal mudança foi forte o suficiente para se não destruir o que até então se entendia como moderno, ao menos teve intensidade o bastante para transformá-lo. Faz-se importante frisar que a arte pós-segunda guerra que dará

origem ao pós-moderno é fruto de um dos maiores e mais sanguinários conflitos da humanidade:

[...] devo lembrar ao leitor o óbvio, a saber, que a nova cultura pós-moderna global, ainda que americana, é expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo: nesse sentido, como durante toda a história de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror. (JAMESON, 1984, p. 31).

Desse modo, a simples recusa da existência do pós-moderno não é aceitável, pois conduz a uma negação do mundo novo que surgiu após a segunda guerra, sobretudo nos E.U.A. Esse caráter norte-americano do pós-moderno é, inclusive, uma das provas de que essa nova estética estaria de fato atrelada a uma nova dinâmica política e econômica, visto ter os Estados Unidos se transformado na maior potência capitalista do pós-guerra.

Assim, do mesmo modo que o modernismo marcaria o surgimento de uma estética inovadora frente ao passado romântico e a uma burguesia ainda não tão definida⁷⁵, o pós-moderno marcaria a arte de uma época extremamente diferente de sua anterior, com um capitalismo redesenhado e grandes mudanças na dinâmica de produção. Jameson vai caracterizar essa fase do capitalismo como uma das mais agressivas:

[...] o capitalismo tardio, ou multinacional de consumo, longe de ser inconsistente com a grande análise do século XIX de Marx, constitui, ao contrário, a mais pura forma de capital que jamais existiu, uma prodigiosa expansão do capital que atinge áreas até então fora do mercado. (JAMESON, 1984, p. 61).

Deve-se ressaltar, nesse momento, o enorme avanço da tecnologia durante a segunda guerra o que certamente ajudou a definir essa nova etapa do capitalismo.

Embora o conflito mundial tenha durado sete anos, os conhecimentos técnicos desenvolvidos nesse meio tempo, devido à acelerada busca pela vitória de

⁷⁵ O que se entende por moderno aqui é o novo tempo que surgirá com o estabelecimento da sociedade burguesa capitalista e industrial. As características dessa nova sociedade irá alterar drasticamente o modo de vida e a maneira de o homem perceber sua realidade até então. Baudelaire é, no campo da arte literária, um pioneiro na descrição dessa fase de nascimento do moderno. A palavra modernismo, também utilizada nesse estudo, pode ser vista como sinônimo de moderno, como seu fazer artístico, ou como uma das fases ou tendências, a mais sólida, dessa era, tal como o realismo/naturalismo e o simbolismo, por exemplo.

ambos os lados, corresponde a décadas de estudos em tempos de paz. Obviamente, quando toda essa técnica começasse a adentrar o mundo civil, uma mudança ocorreria na mente do homem e na maneira de ele observar o mundo ao seu redor. Do Sputnik ao Ipad 3 com sua super tela retina, ainda vive-se o impacto desse poderoso avanço tecnológico desencadeado nos tempos de guerra⁷⁶.

O moderno poderia ter sobrevivido à Grande Guerra, mas a continuidade desta vinte anos depois foi o suficiente para provocar drásticas mudanças e estabelecer um novo cenário para a arte: o pós-moderno. O nome desse novo panorama artístico pode até gerar discussões, mas sua existência como fenômeno pós segunda guerra é inegável:

Há, entretanto, um certo consenso: começou depois da Segunda Guerra Mundial, manifestou-se mais claramente na arquitetura, generalizou-se no discurso teórico a partir do “pós-estruturalismo” francês e tornou-se discurso dominante nos meios acadêmicos norte-americanos. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 181).

Na literatura as mudanças mais significativas são verificadas de modo mais intenso no romance. Algo vai mudar na maneira de narrar as histórias, no tratamento dado ao material literário e, sobretudo, no olhar que o autor lançará ao seu redor, à vida agitada, fragmentada, nuclear, espacial e tecnicista que cada vez mais vai se emaranhar nos constructos artísticos, seja no campo literário, pictórico, cinematográfico, na música ou outros.

Dentre as características da literatura desse período verifica-se uma narrativa mais fragmentada, certo apelo para a metalinguagem, bem como um uso exacerbado da intertextualidade que, por sua vez, dá origem à pluralização de estilos característica de muitas narrativas dessa época. Todavia, não se pode negar que essas características estavam já presentes no modernismo o que contribui para muitos compreenderem o pós-modernismo como apenas a intensificação de certos aspectos modernos, ou seja, nada que chegasse à ruptura:

Para uns o que vem se verificando nas três últimas décadas é sobretudo uma intensificação de características modernas. Aditem que, nesse caso, estaríamos imersos num quarto ciclo da

⁷⁶ Poder-se-ia aqui mencionar o período da Guerra Fria, mas este combate de forças entre URSS e EUA foi muito mais um período de aperfeiçoamento, pois os inventos mais relevantes nasceram mesmo durante a segunda guerra mundial.

modernidade, o *ciclo pós-modernista*, ou, como preferem alguns, o *ciclo neomodernista*, do qual o *pós-modernismo* ou o *neomodernismo* seria, até o momento, estilo característico. Outros entendem que, assim como no ciclo pós-romântico conviveram vários estilos, no ciclo modernista, teríamos, até a atualidade, dois estilos: o Modernismo e o Neomodernismo. (FILHO, 1988, p. 14).

Mas, o pós-modernismo na literatura assenta-se, sobremaneira, em uma característica que certamente não fazia parte do ideário moderno, trata-se de uma nova consciência crítica perante a arte e ao mundo novo que surgia:

Escritores pós-modernos, em consonância com teóricos de outras áreas, questionam as fronteiras entre os mundos criados pela arte e os mundos criados por outras formas de linguagem, inclusive o que se imagina ser o mundo real. A abolição de fronteiras entre a realidade narrada pela obra e a realidade exterior não repousa apenas na crença de uma interação entre elas, mas decorre também do questionamento da própria natureza do que chamamos de mundo real, vista na pós-modernidade como uma espécie de ficção, construída sempre a partir de interesses de grupos dominantes, por meio de códigos imposto à sociedade [...] que regulam toda a produção de significado... (FERNANDES, 2011, p. 227-228).

Esse questionamento do real, do mundo assentado na verdade é, pode-se dizer, a espinha dorsal do pós-moderno. Qualquer outra característica que se possa atribuir a um autor integrante dessa estética de uma maneira ou de outra converge para essa dúvida ou desconfiança da realidade. A metaficção, por exemplo, não é apenas voltada para o texto literário, mas liga-se fortemente a esse desmascaramento proposto pelos pós-modernos: “A metaficção pós-moderna não se limita a debruçar-se sobre as próprias convenções de sua construção, mas [...] estabelece diálogo com o contexto social e político.” (FERNANDES, 2011, p. 229). Também o ecletismo de gênero sustenta essa eliminação da verdade que é, para o pós-moderno, tão fictícia como qualquer outro discurso:

Partindo do pressuposto de que não existe uma autoridade exterior, um ponto privilegiado que possa hierarquizar os códigos reguladores do sentido na sociedade, os escritores conferem direitos semelhantes a gêneros e estilos diversos, agrupando-os em inusitadas colagens. (FERNANDES, 2011, p. 224).

Dessas colagens e misturas de gêneros surgirá uma outra característica pós-moderna que talvez seja a expressão máxima da rebeldia ou, para se ancorar em um termo mais ameno, do descontentamento do artista pós-moderno para com a

falsidade do mundo dito real: trata-se da absorção por parte da grande arte de elementos da vida cotidiana, da propaganda, da baixa literatura e outros:

As experiências mais interessantes da pós-modernidade são aquelas que exploram a ambiguidade, colocando lado a lado elementos da arte elevada com fragmentos de outras linguagens, como *slogans* políticos, mensagens de propaganda, clichês dos *mass media*, imagens e rótulos de objetos de consumo, enfim, todo o lixo da linguagem usada no cotidiano.” (FERNANDES, 2011 p. 212-213).

Desse modo, dizer que um autor é pós-moderno é afirmar que ele possui o senso crítico dessa estética, ou seja, que suas obras, de um modo ou de outro, vai refletir essa nova postura diante do mundo que seria nada mais do que uma espécie de ilusão, de discursos tão fictícios como a história dos romances. Todavia é necessário compreender que nem sempre o autor se mostra totalmente consciente acerca desse questionamento do real.

As obras literárias capturam do momento histórico em que foram concebidas muito mais do que aquilo que o autor pensou quando escreveu. Há autores que hoje podem ser vistos como pós-modernos, mas que em sua época de produção não se julgavam assim. Há também outros que aderiram ao experimentalismo moderno que ocorreu na literatura do pós-guerra e que chegaram a tangenciar o pós-moderno, bem como há os que continuaram escrevendo sem nem se dar conta dessa agitação toda. Qual seria o caso de Moacir Costa Lopes?

Esse autor estreou na literatura brasileira em 1959 com o romance *Maria de cada porto*, obra que chamou a atenção dos críticos devido à temática marítima abordada e ao estilo diferenciado:

[...] é mais do que justo, é indispensável, insistir sobre o que esse romance representa como criação de um estilo, como permanente invenção verbal. Não “vocabular”, mas “expressional” , como enriquecimento ininterrupto da língua através dos achados populares. Tudo isso, naturalmente, sem rebuscamentos e sem a preocupação do pitoresco... (MARTINS, 1992, p. 39).

Porém, foi somente em 1964, ano da publicação de *A ostra e o vento* que Moacir ganhou certa notoriedade e conseguiu se desprender do escritor estreante que era até então. Esse autor foi contemporâneo de escritores relevantes na literatura brasileira e que não foram rotulados como pós-modernos como, por exemplo,

Clarice Lispector, José Cândido de Carvalho, Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Telles e outros.

Todavia, além do fato de Lopes ter começado a produzir na década de 60, dentro do período em que o pós-moderno estava começando a se tornar visível, é notório observar que esse autor também produziu durante as décadas de 70 e 80, épocas em que surgiram romances considerados pós-modernistas como, por exemplo, algumas obras de Roberto Drummond⁷⁷. Esse fato aliado a certas características da prosa de Lopes podem, de modo tentador, conduzir o estudioso de sua obra a interpretá-lo, ainda que com certo receio, como pós-moderno. A fragmentação, por exemplo, é bem forte em seus romances, bem como nota-se uma prosa fluída que se aproxima da poesia:

Marcela é manhã, rodeada de sol, ilha toda e sua. Chapinha na água do córrego os pés nus, um ramo de manjerição atrás da orelha, mãos vazias abanando, mão e boca vazias, um cantarolar apenas, ou um talo de capim quebrado, mordido e largado no chão, saia roçando nas pernas, espremendo-se contra as coxas, vento sobe por baixo, entreabrem-se os lábios. Gaivotas! Um catraio desce dos picos e passa rente à sua cabeça. O mar, mar, em volta, as ondas, ondas. Ilha maior que o continente, toda e sua, do coral aos picos. Xô, catraio! Baixa-se, apanha uma pedra e lança-a ao ar. (LOPES, 2000, p. 43).

O texto de Lopes não é tradicional, no sentido de ser igual ao que se tem nos romances da chamada Geração de 30. Além da prosa poética⁷⁸, tem-se uma organização da narrativa diferenciada. Em *A ostra e o vento*, por exemplo, os capítulos não são numerados e alguns começam com uma vírgula:

, manhã manhã de mais uma era que finda e reinicia no roldão das horas e do vento, eternidade vazia, indivisível, manhã de muitas eras inuteismente repetidas, cinzenta, mar agitado, neblina dissipando-se, ilha ilha ilha ... ilha dos afogados! (LOPES, 2000, p. 13).

Em *Maria de cada porto* é a intercalação de duas histórias num ambiente profundamente introspectivo que dá uma tonalidade fora do comum a narrativa. O

⁷⁷ Como exemplo pode-se citar o conhecido romance *Sangue de coca-cola* publicado em 1980.

⁷⁸ A prosa poética é entendida aqui como um meio para se atingir a narrativa poética, uma vez que se pode ter prosa poética sem ficção: “[...] a expressão adjetiva PROSA POÉTICA não pode confundir-se com a substantiva NARRATIVA POÉTICA, pois esta é o produto final de um *modus operandi* específico e do uso de uma ferramenta, um meio técnico (prosa poética) que está à disposição dos vários gêneros literários...” (PIRES, 2007, p. 55).

enredo a todo momento transita do passado ao presente e gera certa confusão temporal que aliada ao modo de escritura de Lopes contribui ainda mais para tornar complexo o enredo desse romance. O fantástico está também presente em suas obras e poderia até ser interpretado como algo a serviço de certas alegorias devido à época politicamente conturbada por que passava o Brasil.

Desse modo, forçadamente é até possível, num primeiro momento, ver Lopes como pós-moderno, atitude que daria certa explicação para sua escritura não tradicional. Mas uma observação atenta das obras desse autor, apoiando-se no que acima se disse sobre a estética pós-moderna, parece mostrar o contrário. Moacir aborda em quase todas as suas narrativas a temática marítima, isso o liga a muitos autores ícones do moderno. Ele, aliás, como se observa em algumas entrevistas, não escondia ser admirador de autores como Flaubert, Conrad, Jorge Amado, para citar um brasileiro, e outros.

Moacir C. Lopes, ao menos no início de sua carreira de romancista, está muito mais atrelado ao experimentalismo que perambulava pela literatura brasileira de então do que a certa percepção diferenciada do mundo pós-guerra⁷⁹. Em suas obras o fantástico é mesmo a hesitação a serviço de um enredo confuso, introspectivo e misterioso como o mar que é sempre um grande personagem nas histórias desse autor. Não há alegoria em suas narrativas, e sim a utilização de recursos técnicos expressivos bem latentes na literatura moderna. Até mesmo o monólogo interior, talvez um dos maiores ícones da nova narrativa que surge com o modernismo de Joyce, está presente nas obras de Lopes:

- Vem ajudar na relação, Marcela!

- Já vou, pai.

Repetiu o aceno. Espere aí, moço, não se afaste, eu já volto. Abotoou a blusa e correu para casa. Estou aqui, pai. Veja na cozinha a na despensa a precisão dos próximos três meses. Está me ouvindo, Marcela? Estou, pai. Você disse que estava precisando será que o moço continua na mesma posição? De talheres e um facão novo. Talvez ele esteja esperando a preamar para desembarcar na praia. O pilão nem tem mais jeito. Não sei o que você fez com esse pilão e se o moço avistar Daniel talvez se afaste para rachar, dessa maneira é preciso que Daniel não o veja, nem pai é tão caro um pilão no continente... (LOPES, 2000, p. 47).

⁷⁹ Acerca desse experimentalismo é válido lembrar que Lopes também vivenciou o desenrolar do *nouveau roman* francês com toda sua carga de inovação na arte literária, que certamente chegou a influenciar autores brasileiros.

Desse modo, embora os romances de Moacir possuam características que os aproximam da pós-modernidade falta a esse autor o engajamento na luta contra a realidade fictícia denunciada pelos pós-modernos. Lopes é um autor em contato os E.U.A nesse período em que o pós-moderno começava a aflorar. Alguns norte-americanos tomaram conhecimento dos romances de Moacir na década de 70 e passaram a estudá-los em suas universidades⁸⁰. Por intermédio desses pesquisadores, Lopes visitou os E.U.A na década de 70 e chegou a ministrar palestras em algumas universidades. Porém, apesar desse contato com os Estados Unidos em plena era do pós-moderno, Lopes permaneceu na esteira de seus ídolos modernos.

Sua escritura é, portanto, estrutural e tematicamente moderna. O mar é o reagente para sua experimentação romanesca, para a criação de seus enredos obscuros, intimistas. Para Lopes há uma verdade, um mundo superior e real, alienado da ficção. Suas obras não ousam a descortinar a mentira das convenções sociais que edificam o que se entende como o mundo verdadeiro. Não há em suas narrativas, por exemplo, a absorção de elementos da baixa linguagem, a utilização do pastiche ou a presença de um narrador interessado na observação de histórias alheias:

[...] o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem. (SANTIAGO, 1989, p. 40).

Desse modo, pode não haver muito do tradicional em Lopes, visto o caráter experimental de sua prosa, mas da ausência do conhecido para a total ruptura há uma grande distância.

Lopes foi estudado pelo autor deste artigo em uma dissertação de mestrado em que se buscou analisar as metáforas marítimas no romance *A ostra e o vento*. No momento, as demais narrativas de Moacir compõe o corpus de uma

⁸⁰ Michael Fody III foi o principal representante desse grupo de norte-americanos que estudaram Lopes. Sua tese de doutorado foi traduzida no Brasil no ano de 1978 sob o título *Criação e técnica no romance M. C. Lopes*.

pesquisa de doutorado iniciada em 2012 em que se pretende melhor compreender a representação do mar nas obras desse autor. Até o momento ao menos três romances de Lopes e alguns contos foram plenamente analisados⁸¹. Pelo que se estudou da obra desse autor até então, não se pode dizer que ele é pós-moderno.

Todavia, é importante ressaltar que academicamente Moacir Lopes foi bem pouco estudado e geralmente esses estudos focaram suas obras das décadas de 60 e 70. Ele continuou escrevendo, porém, até há pouco tempo⁸², o que desperta um questionamento: suas mais recentes obras seriam pós-modernas, ou seja, teria esse autor desenvolvido com o passar dos anos a consciência crítica de alguns autores pós-modernos das décadas de 70 e 80 ou Moacir foi coerente com sua estética moderna até o fim? Somente futuros estudos poderão fornecer os dados necessários para confirmar ou refutar esse pretensão pós-modernismo de Moacir Costa Lopes que não é sentido em suas obras iniciais.

Referências

- FERNANDES, M. L. **Perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drumond**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- FILHO, D. **Pós-Modernismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1988.
- HUYSSSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, H. B. (org). **Pós-modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 15-80.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984.
- LOPES, M. C. **A ostra e o vento**. 7. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2000.
- MARTINS, W. **Pontos de vista**. São Paulo: T.A Queiroz, Editor, 1992. (Vol. 4)
- PERRONE-MOISÈS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIRES, A. D. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. **Itinerários**, Araraquara, n. 24, p. 35-74, 2006.
- SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁸¹ Trata-se das seguintes obras: *A ostra e o vento*, *Chão de mínimos amantes*, *Cais, saudade em pedra* e os contos *Navio morto* e *O mar devolverá o corpo de Clarissa*.

⁸² Seu último romance, *A ressurreição de Antônio Conselheiro e a de seus 12 apóstolos*, foi publicado em 2007. Lopes veio a falecer em fins de 2010, deixando, pelo que se sabe, alguns trabalhos incompletos, ou seja, sua produção romanesca ainda não estava encerrada.

APÊNDICE C – Artigo publicado na Revista Folio, v. 07, nº 02, jul./dez, 2015 ISSN: 2176-4182

A LITERATURA INFANTIL DE MOACIR C. LOPES

RESUMO:

Moacir Costa Lopes publica seu primeiro romance, *Maria de cada porto*, em 1959. Já nesta primeira obra de Lopes é possível observar um estilo fluido com tratamento diferenciado dado ao tempo, bem como à temática do mar, pouco desenvolvida na literatura brasileira. Moacir Costa Lopes também atuou na literatura infantil e inclusive esboçou um projeto que envolveria obras de outros autores também voltadas para um público jovem. O que se busca nesse artigo, é uma breve análise das duas únicas obras de Moacir voltadas para o universo infantil a fim de verificar que essas narrativas dialogam com sua vasta produção de romances direcionados para o público adulto, sobretudo a que tange à temática marítima, responsável pela alcunha de Lopes como romancista do mar.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Mar; Romance.

Escritor cearense, nascido em Quixadá no ano de 1927⁸³, iniciou sua carreira literária com a obra *Maria de cada porto* (1959), narrativa que teve boa acolhida crítica de M. Cavalcanti Proença:

Desnecessário insistir na trama, que é excelente. Mais importante será ressaltar as virtudes do escritor estreante, de capacidade divinatória, redescobrimo a arte da composição, inventando o seu estilo. Consequência de tudo é a espontaneidade de um romance que se fez dentro do autor, tomou forma, cresceu e só podia mesmo desaguar em livro. (PROENÇA, 1972, p. 535)

Devido ao tratamento peculiar dado ao mar, nesta primeira narrativa de Lopes, Proença chegou mesmo a caracterizá-lo como o romancista do mar, denominação que até hoje persiste, uma vez que a temática marítima perpassa por toda sua produção literária.

⁸³ Moacir C. Lopes morreu no dia 21 de novembro de 2010, vítima de um câncer.

Faltava-nos o romance do mar. O de Goulart de Andrade nos tem parecido de quadro a óleo, bem colorido, com rochedo e branca espuma, mas sempre posando de modelo, artístico, decorativo. O mar de Moacir C. Lopes estará menos evidente, mas lhe sentimos o sal e a água nos ventos que sopram, no barulho que faz. É um mar de instantâneo, com algas e peixes, com marcas de pé humano pela areia úmida. (PROENÇA, 1972, p. 535)

A imagem do mar sempre foi muito explorada na literatura brasileira. Mas em *A ostra e o vento* e em outros romances de Moacir Lopes, como, por exemplo, *Belona*, *latitude noite* e *Maria de cada porto* o mar não se reduz a pano de fundo ou cenário, mas comparece como elemento central, a moldar tanto a caracterização como a expressão das personagens.

Moacir, é importante lembrar, foi marinheiro por muitos anos e isso, evidentemente, contribuiu para seu olhar diferenciado com relação ao mar. Eneida de Moraes, quando do lançamento de *Maria de Cada Porto*, realizou uma entrevista com Moacir na qual, ao fim, chama a atenção para o fato de ser Lopes o primeiro romancista marinheiro da Marinha de Guerra brasileira. Antes dele, segundo Moraes, ninguém descreveu o ambiente marítimo pela ótica de um marinheiro dessa categoria:

Moacir C. Lopes tem muita coisa a contar. Não como os narradores de histórias do mar, mas como um homem que muito viveu e amou o mar. Antes dele tivemos Gasparino Damata, marinheiro mercante. Mas Moacir é nosso primeiro escritor da Marinha de Guerra. (MORAIS, 1962, p. 121)

Lopes escreveu vários romances. No entanto, apenas duas narrativas conseguiram, de fato, êxito editorial: *Maria de cada porto* (1959) e *A ostra e o vento* (1964). Este, hoje, configura-se como a mais importante obra literária desse autor ou, ao menos, a mais conhecida. Porém, atualmente, com o avançar da pesquisa acerca das obras desse autor, já é possível ir além do pouco material disponível e melhor caracterizar sua produção romanesca que chegou a adentrar também no meio infantil, na literatura voltada para um público mais jovem.

As viagens de Poti, o marujinho e Pedra das sete músicas são as únicas obras desse autor que escapam da esfera da literatura adulta, sendo que dessas duas a primeira merece certo destaque, pois traz um projeto de literatura infantil que Lopes, ao que parece, pretendia desenvolver em outros tantos romances em que o ambiente marítimo também seria bem explorado.

Aqui entende-se como ambiente marítimo aquela espacialidade que compreende, além do mar, todos os elementos e seres que circundam as pessoas que, direta ou indiretamente, dependem dessa grande extensão de água para sobreviver. Desse modo, faz parte e constitui o ambiente marítimo, além do mar, evidentemente, o pescador costeiro, o capitão de navio, o faroleiro, os abastecedores de ilhas, os pertencentes às marinhas mercantes e de guerra, às prostitutas de portos, os caçadores de baleias, infinitas lendas de navios fantasmas e sereias, os aventureiros do mar, os mergulhadores, os instrumentos marítimos junto com um vocabulário náutico que está sempre presente nas narrativas de ambiente marítimo, e muitos outros elementos que fazem também parte da extensa lista de particularidades que caracteriza essa atmosfera do mar⁸⁴.

Poti

As viagens de Poti o marujinho foi publicada em 1974 e foi a primeira experiência de Moacir Lopes com a literatura infantil. Não há notícias acerca de textos críticos sobre essa obra ou mesmo sobre a segunda narrativa infantil de Lopes, *A pedra das sete músicas*, publicada em 1976. Lopes se dedicou mesmo foi à literatura adulta em que escreveu inúmeros romances.

As viagens de Poti, o marujinho traz a história dos habitantes de uma aldeia, localizada no vale de Mombaça, que foram expulsos de suas casas pela fúria da natureza. Esta, cansada de ser agredida pelos homens, resolve tomar posse de todo o vale. O mar se une ao vento e às nuvens e provoca uma grande chuva que alaga o vale de Mombaça, fazendo os homens se refugiarem em uma montanha, único lugar que resiste à inundação. Porém, nem todos os elementos constituintes da natureza concordaram com esse combate.

⁸⁴ O vento e o sol são também elementos importantes desse ambiente marítimo e participam ativamente na formação das metáforas marítimas. Não se pode esquecer, ainda, dos odores característicos dessa atmosfera do mar: o cheiro da maresia, das plantas de ilhas, dos navios, dos peixes e outros.

A lua, e, sobretudo, o sol se manifestaram contrários a essa ideia e juntamente com Poti conseguiram amainar a fúria dos animais, das águas e das matas contra os homens⁸⁵. Poti também morava em Mombaça juntamente de seus pais, mas ele, pela sua bondade e pureza, acabou desenvolvendo certa capacidade de se comunicar com os animais e com a natureza.

Assim, Poti foi escolhido para intermediar a paz. Um novo elo entre os habitantes da vila de Mombaça e a natureza é então estabelecido. Após isso feito, Poti e seus amigos inseparáveis, o carneiro Marquês, a gaivota Acauã, Medusa a tartaruga e o cavalo marinho, resolvem continuar navegando pelo mundo a fim de ajudar outros povos que por ventura viessem a precisar de ajuda. Torna-se Poti, então, um marujinho que navega promovendo o bem aos homens e à natureza:

– Meu pai, minha mãe, senhor mais velho dos homens, eu, meu carneirinho Marquês, Medusa, Acauã e o Cavalo-Marinho retornaremos ao mar porque somos marujinhos. Em outras aldeias e vales, em alguma ilha ou continente alguém estará precisando de nós. Deixem-nos ir. (LOPES, 1983, p. 85)

Um olhar estrutural

Em 1974 quando *Poti* foi publicado Lopes já havia escrito inúmeros romances. Nessas obras já era possível observar a consolidação do estilo desse escritor, que desde sua primeira obra já despertava a atenção de estudiosos da literatura brasileira. Wilson Martins quando analisou, ainda que sucintamente, *Maria de cada porto*, discorreu sobre a escrita peculiar de Moacir:

No caso de Moacir C. Lopes, são numerosos os exemplos do que os professores de colégios chamariam de vícios de linguagem, em particular os solecismos. Refiro-me a “erros” de língua e não a “erros” de gramática, quero dizer, a construções ou maneiras de dizer que contrariam a expressão, que, a rigor, “não tem sentido”, tais como as

⁸⁵ O sol e a lua e até mesmo as nuvens, num primeiro momento, não concordaram com a ideia da rebelião. O que se observa é que os elementos mais revoltados eram aqueles que mantinham contato físico e intenso com os homens, como, por exemplo, a terra, a água, os animais domésticos e outros. Assim, é preciso certa cautela ao colocar o sol e a lua sobre a denominação elementos naturais.

regências impróprias, as trocas de pronomes retos por oblíquos, ou o contrário. São emergências da língua popular, contaminando a língua do escritor, o seu estilo, que, este, nada tem com a gramática, nem com a língua em si mesma. Ora, é curioso acentuar que, surgindo desde logo com um estilo saboroso, vivo, espontaneamente original e inerente, por assim dizer, à matéria do seu romance, Moacir C. Lopes manifeste, ao mesmo tempo, essa língua popularesca, “língua de marinheiro”... (MARTINS, 1992, p. 38-39)

No entanto, em *Poti*, a maneira de escrever é outra. A linguagem é mais simples, sem estilismos que levam a escrita para longe do gramaticalmente correto, embora em alguns momentos eles ainda apareçam, o que denota a escrita vigilante de Lopes que se esforça claramente para expressar seu relato em uma linguagem mais translúcida e didática. Os parágrafos são curtos, há poucas inversões frasais e o vocabulário é, obviamente, mais facilitado. Se se pensar que em *Maria de cada porto* há notas explicativas acerca dos termos náuticos que surgem na história, fica claro que de fato Moacir resolveu mudar seu estilo ao se voltar para o mundo infanto-juvenil⁸⁶.

Um recurso que bem demonstra esse foco direcionado ao infantil é o constante uso do diminutivo que dá à linguagem um tom bem próximo ao da fala da criança e como que colore suavemente o que é descrito ou pronunciado pelo narrador:

Acordaram pela madrugada. Os pescadores preparavam-se para deitar ao mar seus barcos. Saíram passeando à orla da praia. Poti montado no dorso de Marquês. Nem precisava de rédeas, porque o carneirinho entendia qualquer gesto seu, e podiam conversar. (LOPES, 1983, p. 11)

No que tocante ao enredo, pode-se dizer que é simples à primeira vista, mas um olhar mais atento revela que a história de Poti assenta-se em um outro relato muito mais antigo e conhecido que chegou mesmo a influenciar muitos povos, trata-se do dilúvio. A bíblia católica traz em seu antigo testamento esse relato, mas hoje sabe-se que essa narrativa também aparece na mitologia de outras civilizações

⁸⁶ Certamente há muitos estudos que discutem essa linguagem facilitada e clara da literatura infanto-juvenil, porém, como aqui não se pretende discutir o gênero literatura infantil, não se fará um aprofundamento dessa mudança de estilo observada em Lopes, e que certamente se observa também em outros autores que transitam entre a literatura adulta e juvenil.

antigas. Em *Poti*, porém, essa interdiscursividade não é extremada. O ponto de convergência principal entre as duas narrativas é o embate entre homem e natureza. Na versão bíblica, Deus encarna o papel da natureza que resolve punir os homens que não souberam viver sem guerras e que não respeitaram, assim, a terra que lhes foi dada.

Em *Poti* há um Carvalho muito antigo que, de certo modo, atua como um representante desse ser superior e divino. Parte dessa árvore centenária tanto a agitação que dará origem ao conflito:

– E fracos, tolos, medrosos – insistiu o carvalho. – Utilizam nossos troncos para fabricarem casas e se abrigarem do sol e da chuva. Queimam nossos galhos para fazer fogo. Ora, tanto eles como nós precisamos do dia e da noite, da chuva e do calor do sol. No entanto, somos fortes, não precisamos nos abrigar em casas. Mas eles precisam porque até a escuridão temem. Esquecem a importância da chuva, a energia que as águas trazem das nuvens para alimentar a terra, e os raios do sol para fazerem nascer e renascer tudo. São uns mal-agraçados! (LOPES, 1983, p. 19)

como também os conselhos que representam o novo elo entre homem e natureza:

– Que mensagem tem para eles, amigo carvalho?
– Ah... Sim... bem... diga-lhes que regressem e tornem a habitar a aldeia, o vale, as montanhas. Mas... que readquiram a humildade e suficiente amor entre eles mesmos. Diga-lhes que somos iguais a eles, que temos vida, respiramos e pensamos como eles. Diga-lhes que ao colher uma flor não se esqueçam nunca de semear outras flores, que ao abater uma árvore não esqueçam nunca de plantar outras árvores, que ao morrer um pássaro ou um animal, cuidem bem de seus filhos. Diga-lhes... ora... diga-lhes...
– O que, ainda, amigo carvalho?
– Bem... transmita-lhes o que hoje aprendi com o senhor Sol: que mais simples espinho que nasce dos cactos possui a sua missão no equilíbrio da natureza, que até a queda prematura de uma flor altera a cadeia do universo. Agora vá, marujinho Poti, e diga-lhes que sinto a falta deles. (LOPES, 1983, p. 83)

Desse modo, o que se tem em nível estrutural mais profundo é homem x natureza e um personagem que consegue se comunicar com quem detém o poder a ponto de findar o conflito, Noé na bíblia, Poti no romance de Lopes.

Em *Poti* há inclusive elementos que lembram a arca de Noé como seu barquinho Netuno. Mas a salvação que Poti traz aos animais é de outra ordem. Estes se arrependem de ter expulsado os homens do vale, pois sem eles as pragas começaram a se proliferar:

- Nos galhos das árvores, um pássaro disse a outro:
- As cobras estão destruindo meus ninhos e levando meus filhos.
 - Os meus também, confirmou outro.
 - Nunca vi tanta cobra e outros bichos daninhos.
 - Os homens lutavam contra as cobras e os bichos daninhos.
 - Como tenho saudade dos homens! (LOPES, 1983, p. 67, 68)

Poti traz a salvação ao recriar o elo entre natureza e homem e não construindo uma grande barco⁸⁷. Vê-se, portanto, que estruturalmente os dois relatos são bem parecidos.

Sobre o narrador de *Poti*, observa-se que está também bem distante dos complexos e obscuros narradores dos romances adultos de Lopes. Em *A ostra e o vento*, por exemplo, há dois narradores que brincam com os pontos de vistas de tal modo que é necessário profundo esforço de análise para se verificar de quem é a voz em determinado trecho do texto.

O narrador de *Poti*, por sua vez, é o tradicional, no sentido de conduzir a história sem fazer reviravoltas no enredo, sem ficar suscitando a curiosidade do leitor com intrigas mirabolantes. Apresenta-se a história de Poti e de como ele ajudou a salvar seu povoado. O narrador não tem intenção de ficar pausando a história para fazer asserções ou mesmo explicar o que se desenvolve.

Salvo no início, em que se conhece que o narrador é um amigo de Poti, não mais se perceberá a presença dessa voz que transmite a história. Os discursos diretos são abundantes, e servem, se comparado a outros romances de Moacir, bem

⁸⁷ Na história de Noé o grande barco por ele construído é chamado de arca. Essa palavra se relaciona, de certo modo, semanticamente com a ideia de elo. Basta lembrar a arca da aliança de Moisés. É uma palavra, portanto, etimologicamente bem complexa no universo bíblico. Promovendo uma nova aliança entre homem e natureza, Poti não deixou também de construir uma arca, porém, não no sentido de embarcação.

pouco à caracterização espacial e dos personagens. Assim, há trechos discursivos exclusivos que se voltam para essa função de dar forma aos personagens e ao ambiente marítimo:

Poti é um marujinho, meu amigo, que tem a mesma idade e a mesma altura que eu tenho. Acho até que me pareço com ele. Sempre que estou aborrecido, ou tenho alguma dúvida, ou se preciso confessar a alguém uma grande alegria, é logo de Poti que me lembro, e o chamo. (LOPES, 1983, p. 01)

Desse modo, verifica-se que foi necessário Moacir se desprender do experimentalismo forte que caracteriza seus romances, sobremaneira no que tange ao narrador, para poder desenvolver suas obras infantis. Porém, há ainda um outro elemento importante presente nas obras desse autor e que foi, pode-se dizer, alterado quando da abordagem desse universo da criança, trata-se do maravilhoso.

O maravilhoso em *Poti*

Moacir C. Lopes em seus primeiros romances não explorava em demasia o fantástico ou o maravilhoso. O que se nota é que a incursão por esses gêneros se dá a partir de *A ostra e o vento* e segue nas demais obras. *A ostra* termina no maravilhoso, depois de provocar muitas dúvidas no leitor acerca da veracidade dos fatos apresentados. Essa hesitação não é característica dos romances anteriores, embora seja possível perceber indícios dessa dúvida entre real e sobre-humano em *Maria de cada porto* e *Chão de mínimos amantes*, primeiro e segundo romance de Moacir respectivamente.

Maravilhoso aqui é entendido como o elemento sobrenatural que deturpa o pretenso realismo de uma narrativa, ou seja, é algo que transcende as leis da natureza:

Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática [...] É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais

intervenções no ouvinte ou no leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento). (CHIAMPI, 2008, p. 49)

Observa-se que Chiampi chama a atenção para a dubiedade do maravilhoso. Esse gênero pode tanto causar o medo quanto a admiração de certa beleza que transcende o comum, seja pelo exagero ou pelo desconhecido. Esse fato é interessante no que se refere ao uso que Lopes fará desse gênero em *Poti*.

O importante é ressaltar que há diversos tipos de maravilhoso. Todorov em seu *Introdução à literatura fantástica* já assinalava esse fato, embora seu foco não fosse a busca por uma definição precisa desse gênero:

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas; de fato o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural. (TODOROV, 2008, p. 60)

O maravilhoso dos romances de Lopes, ao menos o que se tem em *A ostra e o vento* e *Belona latitude noite*, por exemplo, é do tipo que se liga ao sobrenatural, produzindo o medo no leitor. Este, ficando sem ter como justificar os fatos estranhos que ocorrem na narrativa, não pode evitar a aceitação do sobrenatural que surge relacionado à morte, a acontecimentos obscuros, a personagens fantasmagóricos, como o personagem Saulo em *A ostra* que parece mais ser um espírito que há anos habita a Ilha dos Afogados.

Porém, deve-se salientar que o maravilhoso *noir* de Lopes não surge na sua forma pura e sim atrelado ao fantástico o que, segundo Todorov, origina um gênero misto que ele denomina fantástico-maravilhoso, ou seja, há uma hesitação acerca da natureza dos fatos por parte de um ou mais personagens, dúvida que geralmente

é transferida ao leitor, e que não é resolvida de modo racional, conduzindo o relato ao maravilhoso sobrenatural⁸⁸.

Pode-se mesmo argumentar que o maravilhoso puro não gera o medo, é preciso que haja a dúvida, que o real tenha sido devidamente construído no discurso e que o seu questionamento provoque no leitor dúvidas que não ficarão restritas ao que foi lido, mas projetadas em sua existência. Quando se lança o maravilhoso de modo brusco, dando, por exemplo, voz a um objeto inanimado, geralmente o fato será tomado como fruto de loucura, alucinação e outros. O assunto é complexo e tem gerado inúmeras discussões. Mas não se pode deixar de aceitar que há mesmo dois tipos de maravilhoso, um que gera medo e outro que conduz à admiração e à alegoria.

A importância de *Poti* em relação às outras obras de Lopes é que esse romance infanto-juvenil inaugura uma apropriação, uma utilização, pode-se dizer, diferenciada do gênero maravilhoso por parte desse autor. Nessas obras infantis, Moacir trabalhará com o maravilhoso que se associaria mais ao ato de admiração do que ao medo. Chiampi descreve bem a vertente não sombria desse gênero:

Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olha com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver través* [...] A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas. (CHIAMPI, 2008, p. 48)

A autora também descreverá o outro tipo de maravilhoso que aqui se associa às obras adultas de Lopes:

Em sua segunda acepção, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres

⁸⁸ Segundo Todorov o fantástico fica entre o maravilhoso e o estranho. Na faixa de transição de um para outro se encontrariam o fantástico-estranho: “Acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional.” (Todorov, 2008, p.51); e o fantástico-maravilhoso: “...classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural”. (TODOROV, 2008, p.58)

sobrenaturais. Aqui, já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não tem explicação racional. (CHIAMPI, 2008, p. 48)

O que faz Moacir em *Poti* é adentrar no mundo do maravilhoso que não assusta, mas que encanta, que permite a prospecção da alma humana, de modo simples até, a fim de poder vislumbrar os mistérios da existência que na literatura comum ficam soterrados sob camadas de convencionalismo retórico.

Vê-se que o maravilhoso de *Poti* é muito mais próximo dos contos de fadas do que de histórias assombrosas e fantásticas. Todavia, essa narrativa de Lopes não é um conto e ainda que fosse não seria de fadas, embora compartilhe com esse tipo de história o maravilhoso encantador e algumas outras características.

Nem toda história maravilhosa é de fadas:

Os *contos de fadas* são de origem celta e surgiram como poemas que revelam amores estranhos, fatais, eternos [...] Poemas que são apontados como células independentes, mais tarde integradas no ciclo novelesco arturiano, essencialmente *idealista* e preocupados com os *valores eternos* do ser humano: os de seu espírito. (COELHO, 1998, p. 14)

A história de *Poti* é algo que, de certo modo, preocupa-se com esses valores eternos do ser humano na medida em que busca a paz, a boa convivência entre homem os demais seres vivos do planeta. Porém, o que se nota em *Poti* é uma forte preocupação social, com um grupo e um caráter bem pouco idealista. E não há a presença de fadas. Ainda seguindo o pensamento de Nelly Novaes Coelho nota-se que esses livros infantis de Lopes guardam semelhança mesmo com o que a autora chamará simplesmente de contos maravilhosos:

São narrativas que, *sem a presença de fadas*, via de regra se desenvolvem no cotidiano mágico (animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes etc.) e têm como eixo gerador uma *problemática social* (ou ligada à vida prática, concreta). Ou melhor, trata-se sempre do desejo de auto realização do *herói* (ou anti-herói) no âmbito socioeconômico, através

da conquista de bens, riquezas, poder material, etc. Geralmente, a *miséria* ou a *necessidade de sobrevivência física* é ponto de partida para as aventuras de busca. (COELHO, 1998, p. 14)

Salienta-se que *Poti* e mesmo *Pedra das sete músicas* são narrativas que não se enquadram perfeitamente a essa descrição de Nelly Novaes, porém se aproximam bem do que ela diz, o que dá suporte à denominação dessas histórias de Lopes como simplesmente novelas maravilhosas. E nesse caso o termo novela não é empregado apenas devido à extensão reduzida das narrativas, mas ao caráter celular dos relatos, ou seja, Lopes pretendia escrever outras várias histórias utilizando os mesmos personagens o que é uma das principais características do gênero novela.

Ainda sobre o maravilhoso em *Poti*, é interessante observar a questão do mágico presente nessa narrativa. A história de Poti é narrada por alguém que conheceu esse personagem e que aprendeu com ele um pouco da arte de se comunicar com a natureza. O relato visa apresentar Poti e explicar porque ele se tornou um marujo que navega pelo mundo ajudando as pessoas: “Eu estava curioso por saber de tudo, que pedi a Poti sentar-se no chão, entre meus livros e brinquedos, e contar de que maneira tudo havia se passado na sua aldeia. Assim, ouvi, durante dias e noites a sua história.” (LOPES, 1983, p. 3).

Poti é um ser puro, inocente e que justamente devido a isso consegue atingir um nível de elevação que permitirá a ele se integrar à natureza que o cerca e assim se comunicar com os animais e plantas do vale de Mombaça. Esse garoto é um escolhido. Aqui abre-se margem para o questionamento do caráter mágico dessa capacidade de comunicação panteística que desenvolve Poti, pois ele se torna diferente após dominar certos conhecimentos que darão a ele poderes para se relacionar com a natureza de um modo não comum, e esse saber será por ele transmitidos a outros homens de bem que o ajudarão a cumprir sua missão de promover a paz:

Para dizer a verdade, entre mim e Poti não há necessidade de palavras. Ele ensinou-me as linguagens das plantas, dos rios, dos pássaros, das nuvens, das cores, dos sons, das luzes e sinto que em pouco tempo não terei mais dúvidas nem tristezas, nem segredos,

porque, como ele me disse, quando entendemos a linguagem de todas as coisas que nos cercam, o mundo não possui mais segredos, pois todas as coisas passarão a existir dentro da gente e, então, somos grandes como as árvores e o voo dos pássaros, eternos como o sol e o mar, as estrelas, os rios. (LOPES, 1983, p. 1, 2)

Esse conhecimento que Poti adquire lembra bastante a prática da magia tal como definida por Chiampi:

Magia, em acepção corrente, é a arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza e produzir, através de certas práticas e fórmulas, efeitos contrários às leis naturais. Como ramo do Ocultismo, a magia se situa sob o signo do conhecimento; a realidade se torna um símbolo, cujo sentido se deve desentranhar [...] Por ser um modo de conhecimento sintético do mundo e por implicar o comprometimento do sujeito (que sofre a mutação ontológica), a prática mágica difere do conhecimento científico. (CHIAMPI, 2008, p. 44)

Assim, apesar da complexidade toda que envolve as discussões acerca do gênero maravilhoso, pode-se afirmar que, nessas narrativas infantis, Lopes irá trabalhar com essa outra vertente mágica, e não temerosa desse gênero, aproximando-se dos contos de fadas e dos contos maravilhosos.

Os livros infanto-juvenis de Lopes – projeto gráfico

Poti e Pedra das sete músicas foram escritos e publicados em uma época não muito rica no que tange aos recursos de produção gráfica de um livro. Não havia todos os recursos digitais que hoje em dia embelezam cada vez mais os livros infantis. Ressalta-se também que no Brasil mesmo os livros voltados ao público adulto não contavam com uma estrutura de produção muito refinada se comparada com os de países mais desenvolvidos.

Porém, ainda assim pode-se dizer que graficamente esses livros infanto-juvenis de Lopes são produtos bem acabados no tocante à capa, ilustrações e mesmo diagramação. A editora Cátedra, que era propriedade de Moacir C. Lopes, foi a responsável pela editoração e publicação de quase todos os livros desse autor,

inclusive dos únicos dois infanto-juvenis. Há ainda um detalhe na capa desses livros que chama a atenção, pois mostra que o projeto de Lopes ia além de apenas publicar obras infantis. Ele havia planejado, com a ajuda de sua editora, um projeto que pretendia publicar obras de outros autores voltados para esse universo jovem. Assim, nota-se na capa de *Poti: Cátedra/Curumim*. Esse segundo nome, ao que parece, era o nome desse projeto editorial de Lopes.

Na orelha de *Poti, o marujinho* e de *Pedra das sete músicas* há indicações de várias obras que faziam parte do projeto Curumim: *Marcianos no Rio* de Maria Lúcia Amaral, *Coisinha sem nome* de Jason Freitas Alves, *O lobo do espaço* de Fausto Cunha, *A menina que buscava o sol* (teatro infantil) de Maria Helena Kühner e outros. Todas essas obras foram publicadas nas décadas de 70 e 80 pela editora Cátedra e integravam, pelo que se percebe, o projeto Curumim do qual fazia parte *Poti* e *Pedra das sete músicas*. Vê-se que Moacir C. Lopes, talvez nesse caso pensando como editor, tinha noção da carência de literatura infantil que havia no Brasil e buscou fazer algo a respeito.

O motivo do fim desse projeto de Literatura infantil, que foi descontinuado na década de 80, não é conhecido. Não há também nada publicado a esse respeito e não se sabe de nenhuma entrevista em que Lopes mencionasse a razão do abandono desse tipo de literatura. Em *As aventuras de Poti o marujinho*, 6ª edição, há menção de um terceiro livro que estaria para ser lançado: *Poti e o Gênio da Floresta (na Terra dos formigueiros gigantes)*. Essa aventura de Poti nunca veio a público, mas, pelo nome, denota bem como as aventuras do marujinho prometiam ser divertidas e fantasiosas e demonstra também que a imaginação de Lopes muito poderia ainda oferecer para a literatura infantil brasileira.

Sobre a estrutura diagramática dos livros infantis de Lopes nota-se uma mudança nas ilustrações que na segunda obra surgem mais estilizadas, lembrando desenhos infantis e trazendo algo que lembra um pouco a literatura de cordel. Em *Poti* há várias ilustrações e todas são apenas contornadas o que evidentemente não deixa de ser um convite aos sempre prontos lápis de cor das crianças. Talvez o ilustrador tenha mesmo pensado que deixando o desenho apenas contornado, sem preenchimento, a criança fosse pintá-lo e assim mergulhar ainda mais na história de Poti, dando cores ao vale de Mombaça e aos amiguinhos do marujinho, tornando, assim, a história mais palpável.



Fig. 4 – Uma das várias ilustrações de A Pedra das sete músicas



Fig. 2 – Uma das várias ilustrações de Poti

Em *Pedra das sete músicas* essa interação com as ilustrações é mais fraca, pois algumas são preenchidas e bem diferentes das de *Poti*, inclusive sendo feitas por outro ilustrador⁸⁹. Em *Pedra* as ilustrações não são tão convidativas, pode-se dizer, porém apresentam outras qualidades. Essa mudança de ilustrador e de estilo no que toca às ilustrações, mostra que Lopes preocupava-se com essa questão gráfica e até mesmo, pode-se dizer, tentava aprimorar mais a parte gráfica dos livros, pois embora os desenhos de *Pedra* sejam diferentes, são mais bem trabalhados e próximos ao mundo mágico em que Poti vivia. Se o projeto tivesse continuado, certamente as ilustrações seriam ainda melhores.

O universo infantil de Moacir C. Lopes e o romance do mar

Lopes, se apoiando em uma linguagem mais simples e direta, voltando-se para o meio infantil acaba revelando de modo simples até, a imagem de luta entre homem e natureza que parece ser mesmo a força estruturante de todo romance que se

⁸⁹ Em *Poti*, o ilustrador foi Renato Rocha que também foi o responsável pela ilustração da capa. Em *Pedra*, essas atividades ficaram a cargo de Ragnar Lagerblad.

propõe do mar. Em outras narrativas desse autor é necessário um esforço analítico maior para se visualizar esse embate. A literatura infantil ou infanto-juvenil como preferem alguns, tem essa capacidade de, pela singeleza, tocar na essência dos objetos, das paixões humanas de forma suave, desnudar o ser humano sem embromações ou subterfúgios.

Pode-se dizer que a franqueza da criança, que não consegue mentir e é sempre sincera, transfere-se para os livros que a elas se voltam. O autor, misteriosamente durante o processo de escritura de um romance desse tipo, acaba talvez conseguindo atingir, por um momento ainda que breve, essa pureza que lhe permite dizer a verdade, ser transparente. A luta entre natureza e homem aparece metaforicamente de várias maneiras nas demais obras de Lopes, mas em *Poti* a metáfora se desfaz. A natureza ganha voz, se confabula e resolve enfrentar aqueles que lhes fazem mal, ela resolve mostrar sua superioridade. O maravilhoso do conto de fadas é o responsável por essa não necessidade de utilização de metáforas obscuras, o que não exclui, evidentemente, a possibilidade de a história toda ser vista como uma alegoria, um macro metáfora. Porém, não há um desejo de esconder isso dentro de uma narrativa psicologicamente densa e com uma estrutura emaranhada. Mesmo a alegoria fica bem explícita.

A análise dos livros infantis de Lopes parece ter mostrado o que se deve procurar em suas demais obras. O que está exposto em *Poti* de modo tão declarado não está assim translúcido em outras narrativas desse autor. Buscar os meios pelos quais Lopes consegue obscurecer essa essência do romance do mar, essa luta entre homem e natureza, nos seus enredos adultos é um trabalho complexo, mas que permitirá melhor entender não só Moacir Costa Lopes e suas obras, mas todos os romances ditos marítimos. Muitos escreveram sobre o mar, poucos escreveram e viveram o mar e menos ainda são aqueles que ousaram explorar essa espacialidade pela ótica da literatura infantil. Lopes ao menos tentou.

A literatura brasileira teria muito a ganhar se o projeto de literatura infantil desse autor não fosse descontinuado. O mar não é espaço apenas do maravilhoso assustador dos primeiros navegantes:

[...] parece que a *utilidade de navegar* não é bastante clara para determinar o homem pré-histórico a escavar uma canoa. Nenhuma utilidade pode legitimar o risco imenso de partir sobre as ondas. Para enfrentar a navegação, é preciso que haja interesses poderosos.

Ora, os verdadeiros interesses poderosos são os interesses quiméricos. São os interesses que sonhamos, e não os que calculamos. São os interesses fabulosos. O herói do mar é um herói da morte. O primeiro marujo é o primeiro homem vivo que foi tão corajoso como um morto. (BACHELARD, 2002, p. 76)

Autores como Júlio Verne e Stevenson souberam explorar muito bem o lado aventureiro do ambiente marítimo, seu sublime e seus encantos. Moacir C. Lopes, ao que parece, dava-se conta de que havia todo um lado desse ambiente que poderia ser melhor explorado.

Deve-se salientar ainda que alguns autores, além de Moacir, exploraram esse ambiente do mar na literatura infantil como, por exemplo, Virgílio Várzea que em 1904 escreveu *O brigue Flibusteiro*, uma típica novela de navios piratas, bem ao estilo de *A ilha do tesouro* de Stevenson e Aristides Fraga Lima em *Perigos no mar*. Esses autores não almejaram desenvolver um projeto de literatura infantil voltado para o mundo marítimo e nenhum deles vivenciou literariamente esse ambiente do mar de modo tão intenso como Lopes. Em uma língua como a portuguesa em que o mar é um elemento masculino, muitas vezes associado a qualidades como bravo, impetuoso, mal e que o marinheiro é sempre visto como um homem que enfrenta a morte, um marujo criança serviria muito bem à exploração de imagens do mar que quase não se vê em nossa literatura. O mar infantil ainda carece de uma boa descrição por aqui.

ABSTRACT:

Moacir Costa Lopes published his first novel, *Mary of each port* in 1959. Already in this first work of Lopes is possible to observe a fluid style with differentiated treatment of the time as well as the theme of the sea, little developed in Brazilian literature. Moacir coast Lopes also acted in children's literature and even designed a project that would involve works of other authors also aimed at a young audience. What is sought in that article is a brief analysis of only two works of Moacir facing the infant universe. It is intended to verify that these narratives Lopes dialogue with its vast production of novels targeted to adult audiences, especially with regard to the maritime theme, responsible for Lopes nickname as a novelist of the sea.

Keywords: Novel; Literature; Sea.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria.**

Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COELHO, N. C. **O conto de Fadas**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

LOPES, M. C. **A pedra das sete músicas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Cátedra/Curumim, 1977.

_____ **As viagens de Poti o marujinho**. 6. ed. Rio de Janeiro: Cátedra/Curumim, 1983.

MARTINS, W. **Pontos de vista**. São Paulo: T.A Queiroz, Editor, 1992. (Vol. 4)

MORAIS, Eneida de. **Romancistas também personagens**. São Paulo: Cultrix, 1962.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Estudos literários**. Livraria José Olympio Editora, 1972.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3. ed. Tradução Maria Clara Correa. São Paulo: Perspectiva, 2008.